

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura (Pintura y Restauración)



TESIS DOCTORAL

El mural de la presa de Salvajina

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Antonio Rodríguez Marcoida

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Pintura

TP
1988
354



x-53-190874-6

EL MURAL DE LA PRESA DE SALVAJINA



Antonio Rodríguez Marcoida

Madrid, 1988

Colección Tesis Doctorales. N.º 354/88

© Antonio Rodríguez Marcoida

Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 - 28015 Madrid
Madrid, 1988
Ricoh 3700
Depósito Legal: M-26537-1988



Mars 1962

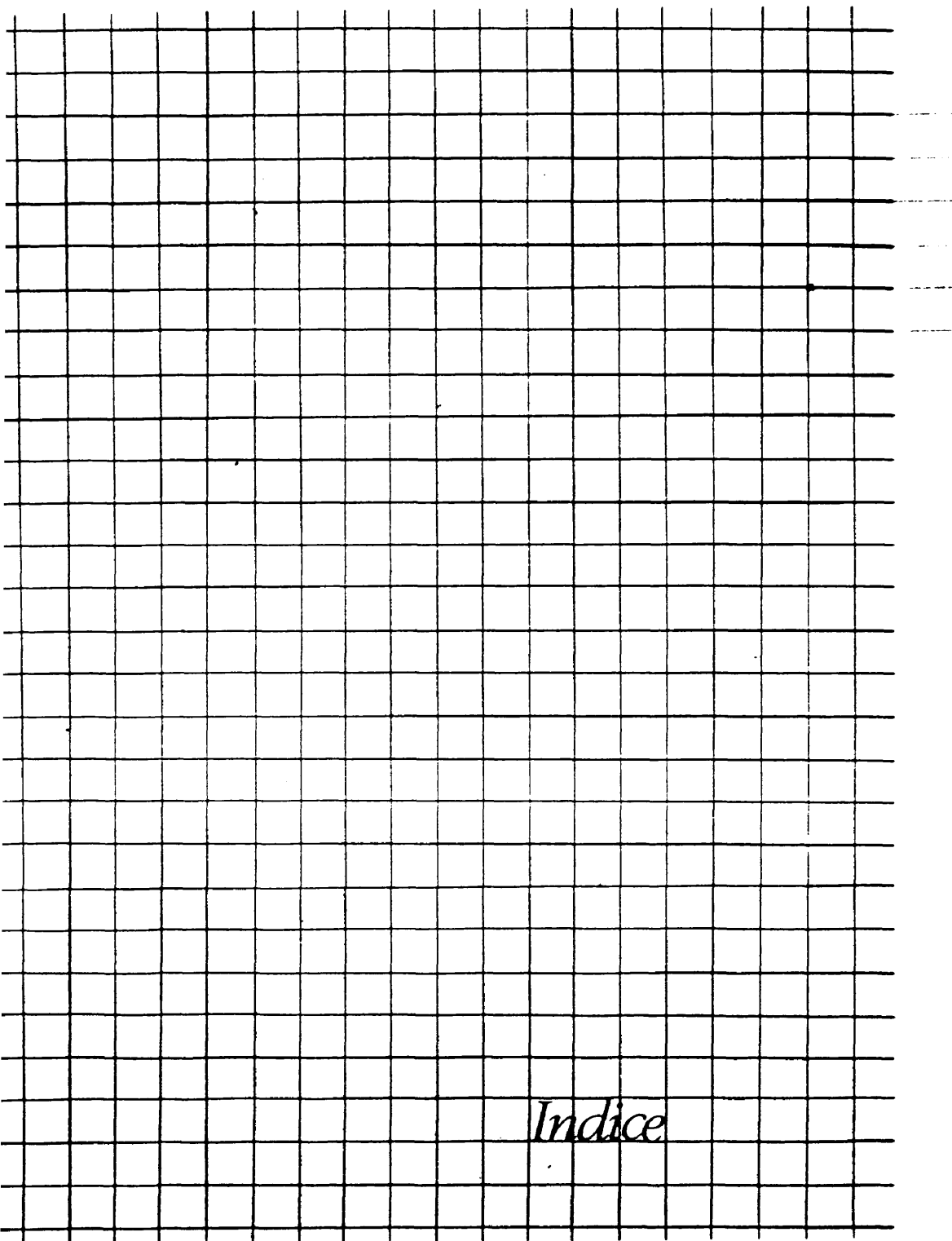
EL MURAL DE LA PRESA DE SALVAJINA
ANTONIO RODRIGUEZ MARCOIDA

DIRECTOR

MANUEL PARRALO DORADO

DOCTOR EN BELLAS ARTES, CATEDRÁTICO DE "PINTURA"
DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MADRID.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
-Dpto. DE PINTURA AÑO 1987-



INDICE

I

	<u>Página</u>
INTRODUCCION.....	1
Notas al Capítulo.....	9
AGRADECIMIENTO.....	10
CAPITULO I -CONCEPTO ARTISTICO.....	11
Fases en la Concepción del Proyecto...	15
El Muro como soporte.....	19
Lenguajes Contemporáneos.....	22
Notas al Capítulo.....	24
CAPITULO II -NUEVOS MATERIALES Y ARQUITECTURA	25
Notas al Capítulo.....	45
CAPITULO III -PRIMEROS CONTACTOS.....	47
CAPITULO IV -CULTURA DE TIERRADENTRO.....	54
Hipogeos.....	58
Arquitectura Funeraria de Tierradentro	66
La Decoración en la Arquitectura Funeraria.....	69
Geometrismo y Gestualismo.....	73
El Color y su Significado.....	82
Construcción y Trascendencia en los Hipogeos.....	87
Arquitectura Tradicional Colombiana...	92
Notas al Capítulo.....	99
CAPITULO V -PRIMERAS IDEAS Y BOCETOS.....	102
Dibujos.....	106
Realización del Boceto.....	114
Tonos Fríos.....	117
La Cerámica.....	119
Nuevas Técnicas Artísticas.....	123

	<u>Página</u>
CAPITULO VI -CARACTERISTICAS TECNICAS DEL PROYECTO.....	127
Dificultades Técnicas.....	130
La Pintura.....	134
Parte Final - Realización.....	142
Conclusión Final.....	149
BIBLIOGRAFIA.....	170
ESTUDIO DEL COLOR EN EL PROYECTO.....	185
DIAPOSITIVAS.....	186

--oOo--

Introducción

INTRODUCCION

Una Tesis tiene que estar motivada por un objetivo claro que en el caso que nos ocupa, es la investigación de todo lo que ha supuesto la elaboración de un mural, realizando el proyecto y la ejecución del mismo a lo largo de un periodo que abarca tres años hasta su acabado final. Este Mural al que nos vamos a referir, está ejecutado en la casa de máquinas de la Presa de Salvajina; esta Presa forma parte de un proyecto de regulación del río Cauca, que pretende el desarrollo económico y social de la región, incorporando más de 100.000 hectáreas para su explotación agropecuaria; como propósito adicional está la producción de energía hidroeléctrica. Las características técnicas de la Presa son una capacidad inicial de 180.000 Kw. de potencia con un factor de capacidad de 0,60. En estas condiciones se logrará aprovechar cerca del 95% de los caudales disponibles para generación. Sin embargo, teniendo en cuenta el atractivo del sitio para la instalación de potencia se ha previsto un ensanche posterior a 270.000 KW. en este caso el factor de capacidad será de 0,40. La

generación media anual, teniendo en cuenta la regla de operación del embalse que lo mantiene en un nivel mínimo durante los meses de noviembre, diciembre y enero para dar cabida a las crecientes, se ha estimado en 890 GWH. La generación primaria atribuible a Salvajina, en operación conjunta con Calima y el Alto Anchicayá, será de 620 GWH/año.

Es en este complejo donde está ejecutada la última etapa del proyecto que hemos llevado a cabo con la realización in situ del mural. La Presa de Salvajina está situada en el Departamento del Cauca, en el pueblo de Suárez, cercano al Departamento del Valle cuya capital, Cali, está cercana al complejo hidroeléctrico en kilómetros, pero con accesos que a veces presentan dificultades con la climatología.

Al comenzar la Tesis, lo hacemos con un comentario del concepto artístico aplicado al mural en el cual exponemos la forma de concebir el proyecto y su gestación, así como el lenguaje artístico que vamos a utilizar para continuar con los nuevos materiales aprovechando al mismo tiempo para hacer un pequeño comentario a guisa de introducción a la arquitectura, ya que vamos a emplear materiales que frecuentemente son utilizados en la misma, como es el hor

migón y formas de utilizarlo, como son la prefabricación y distintas formas de aplicación sobre el muro.

No podemos dejar de hablar en esta introducción al tema que nos ocupa, de los primeros contactos que mantuvimos con los encargados de la obra, así como la Cultura de Tierradentro en la cual estuvimos inmersos, ya que nos produjo un gran impacto y fué la que nos motivó dentro de las formas geométricas, lo mismo que las construcciones como el Rancho, el Tambo, etc., que por su geometrismo nos condujo al estudio de lo geométrico, llegando a ser ésta la solución final del Mural. Una vez acabados los estudios, éstos nos confirmaron en el desarrollo de nuestras propias convicciones.

Sobre este Mural girará la investigación desarrollada en el mismo, constituirá el cuerpo principal de esta Tesis y es con la iniciación del proyecto y siguiendo con las fuentes en las que nos hemos basado, así como las dificultades encontradas durante el proceso de ejecución, tanto técnicas y artísticas, como su acabado final con las conclusiones ulteriores, lo que queremos que quede bien expresado en esta introducción, con la confianza que da la experiencia realizada, es la labor de búsqueda e indagación en las que nos hemos involucrado durante la realización del Mural, y el contacto con los distintos campos que hemos tenido que estudiar hasta poderlo llevar a cabo.

Para todo lo cual, presentamos un trabajo donde explicamos la problemática que presenta un mural de las características del que hemos realizado, con las mencionadas dificultades técnicas y artísticas que nos surgieron, incluso antes de la iniciación del proyecto.

Al exponer los distintos pasos hasta llegar al resultado final y durante su elaboración, consideramos que hay que describir en primer lugar, que el Mural tiene unas dimensiones de 40 metros de largo por 5 metros de altura y está enclavado en la sala de máquinas de una obra de tecnología hidráulica; está realizado en hormigón con relieves que van desde 1 a 15 centímetros con tratamiento de distintos tipos de áridos desde el de 36 a una arena fina, pasando de partes lisas a texturas. Se han empleado dos tipos de cemento, uno corriente y cemento blanco; se han utilizado, moldes y terrajas en la elaboración de los relieves.

La obra ha estado llena de complicaciones, desde la de tipo laboral a dificultades que hemos tenido que resolver de índole técnica, ya que no encontramos antecedentes, porque aunque hay similitud en algunos murales, no están realizados en la compleja técnica empleada por nosotros, que incluya desde preparación del muro al tratamiento técnico-pictórico de la superficie utilizada.

Las dificultades primeras a las que tuvimos que enfrentarnos

fueron las artísticas y a las que podríamos dividir en varias fases, la primera sería la imposición de lo que pretendían que se realizase, por parte de quien contrataba la obra y que incluso nos dieron un proyecto con esa intención, pero una vez solventada esta dificultad, nos enfrentábamos con la problemática que suponía la ejecución de un trabajo en una sociedad donde coexisten formas culturales primitivas junto a planteamientos conceptuales propios de nuestro tiempo, con nombres importantes dentro del panorama artístico en que nos movemos y ante esta acumulación de información, tuvimos un proceso de reflexión, donde sopesamos primero, el lugar de emplazamiento (Casa de Máquinas, y dentro de ella, donde están situadas las turbinas) y en segundo lugar, la temática, ya que el Mural, tiene que cumplir distintas funciones, como son reflejar y contar la historia, en este caso el proceso por el cual se ha realizado la Presa. Siguiendo con el proceso de concepción, también hubo que tener en cuenta la distancia a la que sería visto que, en este caso era de 20 metros del observador al Mural por un pasillo que recorre en paralelo y siempre visto de arriba a abajo, pues el punto de vista del observador siempre está por encima del Mural ya que la parte superior del mismo está a la altura de los pies del observador, esto no quita para que si es necesario se pueda tener acceso y acercarse a observarlo e incluso tocarlo, ya que no existe protección.

Aquí al encontrarnos con estas distancias hubo que resaltar

más, ciertos relieves y aclarar y oscurecer distintos colores lo mismo que retirar ciertas líneas y formas sutiles ya que no serían apreciables por el ojo a esa distancia lo que nos lleva a una concepción distinta de matices.

El Mural para su comprensión, lo dividimos en cuatro partes, la primera representa el río y la vegetación autóctona del lugar, así como las montañas que rodean el valle. La segunda parte comprende los muros de contención y la Presa en sí. En la tercera parte la dedicamos a la sala de máquinas con toda su complejidad técnica (Turbinas, caracol, etc.), a nivel de representación de como se presentan en el plano. Y por último está la visión conceptual de la energía, representada por tubos o cables que son el resultado del río, presa y máquinas que han transformado el agua en fuente de riqueza para un país.

Es por todo esto que creemos que puede ser de gran ayuda para los que acometan una obra de similares características, y pensamos que aportamos unos procesos de trabajo, nuevos a los de hormigón, que no se habían realizado hasta ahora, ya que el mural que hemos realizado tiene unas singulares características y aquí presentamos un trabajo con el estudio de lo que ha supuesto el llevarlo a cabo, en un país de unas características singulares, donde hay una tecnología que se importa de otros paí-

ses y donde las culturas van, como hemos dicho anteriormente, desde un primitivismo a una vanguardia y donde no hemos encontrado antecedentes; aportamos, por tanto, una forma de trabajo y proceso de realización nuevos, con los inconvenientes surgidos y solucionados y una aplicación del hormigón que no se había hecho con anterioridad, como son la utilización de moldes y terrajas. La pintura utilizada es de vinilo, ésta es una pintura al agua, habiendo hecho las pruebas pertinentes de absorción de las mismas por el hormigón, lavado y secado rápido, habiendo resistido las distintas pruebas a que fué sometida, desechándose otro tipo de pintura por no haber pasado las pruebas antes descritas.

Queremos dejar constancia, una vez más, sobre la situación por la que pasa el País y sobre todo, dentro del mismo, el lugar donde ha sido realizado el Mural, donde los accesos así como las comunicaciones telefónicas, que atravesaban dificultades en muchas ocasiones, unas veces por climatología y otras por saturación de las líneas, cuando era el teléfono el que se utilizaba. Así es que el material solicitado muchas veces, era reemplazado o la dificultad era solucionada sin esperar el envío, que sufría, en contadas ocasiones, un considerable retraso.

Queremos también reflejar en esta introducción, los dis
tintos pasos, contactos, etc., que nos han ayudado a co
nocer y a documentarnos, recibiendo información de todo
lo que nos rodeaba, por la sensibilización a que habia-
mos llegado desde el momento que nos pusimos a trabajar
en la realización del mural. Es por todo ello que nos
parece imprescindible de todo punto unir a esta Tesis,
la parte documental y que cubre toda la información reci
bida y la cual adjuntamos en el Anexo.

1.- CVC.- CORPORACION AUTONOMA REGIONAL DEL CAUCA.

Proyecto de Regulación del Rio Cauca. Prospecto Informativo.
Editado por CVC. Cali-Colombia.

AGRADECIMIENTO

Nuestro agradecimiento primero, a la Empresa Dragados y Construcciones que nos dió la oportunidad de poder llevar a cabo una obra de las características del Mural que hemos realizado. Al País, Colombia, que nos ha ofrecido, aunque de una manera indirecta, el que hayamos podido realizar una obra de gran envergadura y sea el lugar donde esté ubicado el Mural y las ayudas recibidas por las personas con las que estuvimos involucrados en la realización del mismo. Así como nuestro agradecimiento que queremos expresarlo por la comunicación, charlas e intercambio de ideas que hemos mantenido con los pintores que han realizado murales en Madrid. También la ayuda prestada por el Dr. Arquitecto D. Guillermo Yáñez Parareda, aconsejándonos en la labor y documentación de arquitectura, así como las atenciones y juicio claro con la que nos ha sabido guiar el Director de esta Tesis el Dr. D. Manuel Parralo Dorado.

CAPITULO I

CONCEPTO ARTISTICO

El desarrollo del concepto artístico que hemos aplicado para llevar a cabo el mural realizado en Colombia, nos conduciría a unos terrenos, actualmente lejanos, ya que desde el inicio del citado mural se ha experimentado una evolución notable.

Desde la plasmación de una síntesis de la realidad, movimiento más cercano a toda la trayectoria artística, se ha pasado a una nueva visión, que es donde nos hallamos inmersos en estos momentos, aunque sin renegar totalmente de nuestras convicciones anteriores.

Anteriormente a esta tesis, el estilo artístico en el que nos movíamos, lo que en el pensamiento y realización iban unidos, era el movimiento surrealista. Al plantear

nos la realización del mural y llevarlo a cabo, es importante averiguar de qué ideas se partió, el concepto global del mural, es decir, ¿qué soluciones se adoptaron?, ¿qué formas fueron elegidas?. En definitiva, dilucidar si aquellas entran dentro de las normas estéticas, o la idea iba más por derroteros no analíticos, más inconcretos, en búsqueda de normas abstractas.

El medio ambiente en el que vivimos es un factor muy importante para nuestra forma de sentir y desarrollar nuestras ideas; así pues, son muchos los cambios que se suceden en la realización del proyecto, sobre todo estéticos, motivados tanto por la cultura que recibirá el mural como por la función que va a cumplir, también derivada, cómo ocultarlo, del hecho de estar en una sociedad de consumo, y que el producto que realizamos, en este caso "EL ARTE", estará condicionado por el juicio estético de cada individuo, pretendiendo incluso, que prevalezca sobre el del autor del proyecto.

Refiriéndonos a la estética, podemos preguntarnos: ¿qué es?, ¿es gusto, utilidad, estilo, armonía, ritmo, forma, materia, expresión?. Muchas estéticas y su clasificación en el arte que proponen, están fundadas sobre una psico-

logía de la creación¹, y como no, una relación técnica y arte, ya que sin la primera el arte quedaría falto de una parte muy importante como es la resolución y ejecución final de lo pretendido, acabado, etc.

Existiendo fenómenos importantes dentro de ella ya que el objeto realizado o pretendido que se intenta plasmar puede ser estético para el realizador, pero no para el receptor, entonces la estética quedará falta de algo, para que esta pretendida estética tenga que tener su totalidad de función, tiene que estar ligada por un lazo sensitivo que esté en armonía entre realizador y receptor; en este caso el pueblo, pero hay que tener en cuenta que si no se auna el sentimiento del creador, lo que puede pasar es que la obra sea fría y no transmita fielmente su mensaje. Sólo cuando el realizador está volcado en su obra, es cuando los receptores reciben más directamente lo expresado.

Las formas realistas se abandonaron, aunque en un principio se pensó en introducir la figura humana, la vegetación y el paisaje circundante. De todas ellas, solamente, quedó, de forma realista, una parte que era la que comprendería la vegetación. Esto fué así porque se

quería dar una importancia especial a la faceta del mural que iba a representar la flora autóctona, ya que gran parte de la misma sería eliminada por el lago que se formaría con la construcción de la presa. Sobre todo, dos eran las plantas que se escogieron para representar a la región botánicamente hablando, por ser ésta una de las zonas en que con más prodigalidad se dan, una era la caña de azúcar, y otra, cómo no, la del café. Esto se representó en la parte primera del mural, el cual estaba dividido en cuatro partes.

FASES EN LA CONCEPCION DEL PROYECTO.-

La concepción artística del mural, como anteriormente hemos expuesto, estaba sintetizada y dividida. En cada una de las partes, estaba representada la idea o motivo que requería el pensamiento global de lo que se pretendía decir. Por lo tanto, en cada parte del mismo estaba representado un tema, siempre, en base a una concepción artística de síntesis.

Siguiendo con la primera parte, está representado muy esquemáticamente el río Cauca y las montañas por donde discurre, todo ello como motivo de fondo, ya que la representación de plantas ocupa el primer término. Como hemos dicho antes, es la única parte en la que se ha utilizado un concepto real, pues, se utilizó la planta recién cortada y trasladada al propio muro para realizar la copia con la mayor exactitud posible.

En la segunda parte se siguió sintetizando y ya no se volvió a buscar la realidad. En esta parte se encontraba representada la presa y los muros

de contención; el planteamiento era una observación de corte de todo el ancho de la presa, buscando un sentido de lo más representativo de la misma, con el aliviadero incluido; en este punto el río Cauca está representado como si fuera un canal.

En la tercera parte está representada la central con sus turbinas, y el caracol con la salida de agua a presión. Ambas están sacadas del concepto plano, el cual utilizamos para representar la turbina en corte longitudinal, observándose como si del propio plano se tratara.

La última parte es la más simplificada de todo el mural, en concepto, no en realización, ya que fué la que más trabajo acarreó.

El concepto artístico resumido y el por qué de esta tésis, y de las fuentes donde se han recogido datos, se puede decir en pocas líneas, puesto que hemos partido de una realidad y de una síntesis y esa misma realidad es la que ha quedado como resultado final. La recogida de datos

abarca desde la Prehistoria hasta nuestros días. En este recorrido, y por medio de una investigación sistemática, hemos analizado el concepto de pintura mural, los revestimientos y lo que implica este tipo de pintura. Modalidad to talmente diferente de la pintura de caballete, mejor dicho, contrapuesta en su totalidad.

En la pintura de caballete, el cuadro tiene una limitación en sí mismo, quedando encerrado en sus propios límites o en el marco que lo en vuelve, mientras que la pintura que va a cumplir una función social, como es la del mural, requiere una mayor amplitud en su concepción; es te tipo de pintura tiene una relación directa con la arquitectura y es en ella donde tiene su razón de ser, ya que debe ser uno de los elemen tos integradores de la misma, bien como motivo de decoración o por otras posibles connotaciones, como puede ser revestimientos o graffitis. Esta es la causa por la que el pintor o el vian dante que en su momento pretende realizar un Graffiti, lo hace directamente sin pensar, es por ello que rotula, pinta, rompe, rasga, modi-

fica un cartel, etc. cuando se topa con la problema de los espacios arquitectónicos, exteriores donde todo adquiere una dimensión mayor, el individuo se encuentra pequeño y su lugar de actuación es, justo, al que llega con la mano y con comodidad, para una realización espontánea, ya que nos estamos refiriendo al Graffiti. El realizador tiene que tener un pensamiento más espacial, ya que es indispensable que esté en función y relación directa con las ideas pretendidas pictóricas, rotulistas o llamadas de atención. Las connotaciones que presenta una pared son distintas no solo en color y materia, la calidad y la solución son también, totalmente opuestas a la realización de un cuadro, ya que en el muro o pared se juega con distintas calidades y con pensamientos totalmente aportados del concepto de obra de arte.

EL MURO COMO SOPORTE.-

¿Por qué usar el muro como medio de expresión y de decir cosas a sus demás congéneres?.

Tenemos que trasladarnos a tiempos remotos para poder darnos cuenta que el soporte primario fué el muro; en él se expresó todo un mundo conceptual que transmitió todo el sentir y las ideas de los primeros artistas. Se elegía el muro en base a sus formas, rugosidades o relieves que fueran acordes con lo que pensaban transmitir, presintiendo formas de animales o escenificando, por medio de grupos humanos, cazando o recolectando miel, etc.; sobre estas formas vagas el individuo realizaba sus pinturas, efectuando una primera función social, ¿de qué forma realizaba esta función?, explicando a través de los dibujos, como si fuera una clase dada a unos alumnos que los contemplaban; comentándoles las escenas, o, por el contrario, su función era mágica, religiosa², como si de un templo se tratara, donde los individuos de la tribu, aplicaban sus manos o dibujaban, rasca-

ban y realizaban estas formas, como en la cueva de Altamira donde aparecen casi la totalidad de los temas y técnicas del Arte Rupestre Paleolítico³, dándoles una dimensión, que no sabemos descifrar, porque todo son teorías más o menos confirmadas. "Por lo demás, de la técnica adelantada de las pinturas paleolíticas se deduce también que éstas no provienen de aficionados, sino de especialistas preparados, los cuales han gastado una parte importante de su vida en el aprendizaje y la práctica de su arte, y constituyen de por sí una clase profesional. Los numerosos "bocetos", "diseños" y "dibujos escolares" corregidos que se han encontrado junto al resto de las pinturas permiten colegir la existencia de una especie de ejercicio artístico especializado, con escuelas, maestros, tendencias locales y tradiciones"⁴.

Después de estas primeras experiencias de aprovechamiento de muros, con todas sus connotaciones, por el hombre primitivo, se comienza a preparar y alisar el muro en el que se piensa realizar el motivo deseado, estas experiencias

se solían hacer sobre todo en las tumbas.

En estos primeros tiempos, se empieza ya a comentar, escenificando por medio de imágenes, el mundo que rodeaba al difunto; aquí, ¿qué concepto es el predominante?, pensamos que es el difunto el tema esencial e importante, dando a todo lo demás, un sentido secundario.

De las tumbas pasa a los templos, palacios, villas, y lugares públicos. En esta evolución, hasta nuestros días, los conceptos cambian porque aquí ya aparecen unas pretensiones distintas, como es alegrar, decorar y representar, por medio de escenas de la vida real o de motivos alégoricos, a deidades, animales, bodegones, etc. Estos temas van a dar un giro a la función social que ejercerá la pintura en la arquitectura a partir de esta evolución, y, sobre todo, queremos hacer incapié en la actualidad, donde los edificios, muros, vallas, etc. están adornados en algunos casos.

LENGUAJES CONTEMPORANEOS.-

Damos diferentes nombres a distintas facetas que se emplean en el muro, que son tan extensas y tan ricas en fuerza expresiva. Un lenguaje nuevo es la decoración, en la que pueden cohabitar, sin molestar, muchas variantes, sobre todo, con un arte que creemos que es el introductor, y que nos lanza a una dinámica nueva, no solo en cuanto al muro y a la decoración, sino al cambio fisonómico de la ciudad, introduciéndose con gran fuerza, nos estamos refiriendo al POP-ART.

Desde carteles en muros y vallas, decoración de fachadas de edificios, revestimientos de los mismos, (colgando, pegando, pintando, apoyando, etc.), todo ello, para nosotros, es conceptualmente muralismo, ya que el individuo diferencia con raciocinio, y pone barreras o abre caminos, al involucrar la pintura actual en la arquitectura, interviene muy directamente el muro.

Otra forma es el revestimiento, en su vertien-

te de decorar y ambientar vallas, con un concepto nuevo y cumpliendo una función social.

El revestimiento ambienta y recrea al observador en lugares que, aunque no sean arquitectónicos, sirven de decoración al paisaje; este es el caso de los museos viales de Venezuela y Colombia, una idea interesante para la monotonía de las carreteras; ha sido estudiada su colocación en sitios estratégicos, de modo que no representan peligro para el usuario de la autopista.

Por último, intentaremos explicar, dentro del conceptualismo que tratamos de comentar, el sentido que está integrado en nuestro marco cotidiano y que para nosotros es parte importante, ideológica, técnica y espiritualmente, ya que hace intervenir al sentido que tiene el individuo ante su habitat, en este caso nuestra ciudad, Madrid. Hablaremos de su historia muralista, sus comienzos y las decoraciones que, a lo largo de distintas épocas, tuvieron cierta relevancia.

- 1.- MIKEL DUPRENNE. FENOMENOLOGIA DE LA EXPERIENCIA ESTETICA. Volumen I, "El objeto Estético". Proemio: Román de la Calle. Fernando Torres Editor S.A. Página 17.
- 2.- HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE. Autor Arnold Hauser. Editorial Labor/Punto Omega. 198 Edición. Páginas 16, 18 y 19.
- 3.- REVISTA DE ARQUEOLOGIA. Año 2, Nº 7. Artículo "Las Cuevas de Altamira". Texto J.A. Moure Romanillo. Página 34.
- 4.- HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE. Op. cit. Capítulo 3 "El Artista como Mago y Sacerdote" Páginas 34 y 35.

CAPITULO I

NUEVOS MATERIALES Y ARQUITECTURA

Altamira ha sido la principal base y fuente de partida para la elaboración del mural que hemos realizado. Es una de las obras más importantes de la Prehistoria, donde el hombre primitivo aprovechaba las formas del muro y del techo, con sus relieves, para representar lo que deseaba, sacando provecho, así, de la casuística de dichos relieves. Pero, en el mural que nos ocupa, no existe esta casualidad, puesto que se parte de un muro virgen, al que, según el dibujo del boceto, hay que limpiar, alisar y dar el relieve que se desea, con el objetivo que ofrezca una superficie adecuada para poder ser coloreada.

Algo parecido, salvando las distancias pertinentes, ocurrió con los relieves egipcios; primero se tallaba

la piedra, de gran dureza, y, después, se pintaban encima del relieve todas esas formas. Picasso, con los collages que aplicaba en sus obras, igual que Robert Rauschenberg¹ y otros, como Andy Warhol y Patrick Caulfield, representaban un objeto repetido muchas veces, aunque con diferentes técnicas, ya que el primero reproducía formas, como botellas de Coca Cola u otros objetos comerciales, repetidos en líneas; y el segundo, lo que nos muestra en su pintura son, por ejemplo, una serie de cerámicas, vasijas, platos, etc., en su cuadro titulado Pottery (Alfarería). Estas son las tendencias que subyacen en nuestra formación y en las que nos



Andy Warhol (1930). Green Coca Cola Bottles (Botellas verdes de Coca Cola), 1962. Oleo sobre lienzo 208 x 145. Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York.

inspiramos antes de comenzar nuestra obra. Después, será el trabajo constante y la reflexión continua, los instrumentos mediante los cuales intentaremos llevarla a buen fin.

Siguiendo el proceso de trabajo y de estudio, en el cual cada vez se adquiere un compromiso mayor, las preocupaciones van encaminadas por unos derroteros a los que antes no dábamos la importancia que hoy empiezan a tener, por ejemplo, la estética de lo que se representa y su evolución, es decir, el camino desde las ideas iniciales, al princi-



Patrick Caulfield (1936). Pottery (Alfarería), 1969. Oleo sobre lienzo, 213 x 152,5. Galería Tate. Londres.

pio mismo de su concepción, hasta la forma definitiva de su realización en el soporte definitivo, con todas las dudas y arrepentimientos que llevan, por eliminación, a ese final. Al entrar el hormigón en la escena de la arquitectura con una aplicación más intensa, amplía los caminos y el concepto de la misma, tomando nuevas prestaciones y abriendo posibilidades fecundas que antes de la utilización de aquel no eran consideradas importantes; también hay que tener en cuenta, su posibilidad de armonizarlo con nuevos materiales que, hasta ese momento, eran desconocidos o inaplicables.

Estos nuevos materiales abarcan una amplia gama de ramificaciones que son muy bien asimiladas por los arquitectos vanguardistas y, posteriormente, por los artistas. Los primeros son los que aprovechan las condiciones técnicas de estos materiales jóvenes que se van incorporando, y se aplican al hormigón con toda la gama de posibilidades creacionales, actualizando y haciendo una nueva arquitectura, la cual va a cambiar todo el panorama arquitectónico del mundo; pues es condición indispensable de los realizadores vanguardistas, el hacer sus proyectos con nuevas miras y conceptos, que hasta el momento eran impensables. Como ejemplo, tene-

mos la ligereza de un edificio, cuyas fachadas ya sean de hormigón, hierro y cristal... etc., proporcionan posibilidades de alturas que, hasta ese momento, eran impensables; por esta razón, el hormigón es considerado "SIMBOLO DE LA CONSTRUCCION MODERNA"², ya que muy unidos a él están los arquitectos vanguardistas más diversos, como son, Gropius, Le Corbusier, Ludwig Mies, Van Derhoe (estructura metálica), etc. No obstante, a estos nombres, que le han dado rango e importancia al utilizarlo, creando belleza y funcionalidad, se contraponen otros conceptos que entristecen el panorama arquitectónico, como son la utilización desmesurada para la creación de conjuntos de viviendas, de elementos prefabricados, sin personalidad, pensando únicamente en la utilización "vivienda" para obreros o sectores con medios económicos no muy elevados; intentando que los problemas de escasez de vivienda urbana puedan ser solucionados con rapidez (prefabricación con paneles). Por este motivo, el hormigón es considerado, también, como "SIMBOLO ENTRISTECEDOR".

Con la revolución técnica, hay una prioridad en la misma, y materiales nuevos que encuentra en LA CIENCIA DE LAS CONSTRUCCIONES³ fundada en el siglo XVII, donde se

realizaron estudios de técnicas y materiales aunque hasta la segunda mitad del siglo XVII no se desarrollan las teorías funcionalistas.



Pilar de la Torre
Eiffel. Paris.
1889.

Al exponer en la Tesis la introducción del hierro en la ingeniería, lo hacemos en base a que estuvimos tentados, durante cierto tiempo, de utilizarlo, y de hecho trabajamos en bocetos con estructura de hierro, para poner en la parte anterior al mural, pero fué rechazado porque no podía sobresalir del muro, más de 15 cm. que es lo que al final tiene de máximo el relieve del Mural. La estructura que habíamos pensado colocar anterior al muro, oscilaba de 40' cm. a un metro; se pensaba realizar con ángulos de distintos gruesos y medidas, remachados y unidos por soldadura autógena, pensando que en algún punto del mural fuera el reflejo del dibujo realizado sobre el muro, dando una visión doble del mismo, que estaba representado sobre él y que fuera cambiando según el observador se desplazase, variando su punto de vista.

Como acabamos de exponer, ante las complicaciones que surgían, según avanzábamos en el proceso de elaboración del proyecto, y los inconvenientes técnicos aducidos, no quedó más remedio que desecharlo, pero que al hacer mención en la Tesis de los distintos procesos seguidos, que tuvimos que investigar, no podemos dejar de exponerlo, así como una pequeña introducción dentro de los nuevos materiales arquitectónicos, con un recuerdo en el que nos habíamos basado, como era la Torre Eiffel.

Con la introducción del hierro en la ingeniería⁴, el inglés Abraham Darby, construye el primer puente, desde este primer estudio del hierro pasando por la arcada única sobre el Támesis de Thomas Telford hasta llegar a



Montaje de una viga y de una bóveda de hierro, método prefabricado en el Cristal Palace, Exposición Universal de Londres de 1851, proyectado por Joseph Paxton.

Eiffel o las estructuras suspendidas de Brunel, o el célebre puente de Brooklyn de Nueva York; que utilizan el cálculo de las tensiones de forma estereométrica. Con la aplicación de estos razonamientos a objetos menores como utensilios de descanso, sillas, tumbonas hechas en madera curvada al ser descubierta la flexión de la madera, la cual trabaja Michael Thonet, alrededor de 1830;

también con una gran flexibilidad y una gran resistencia es utilizada en Colombia la madera de Guadua en la construcción de viviendas en pueblos pequeños, haciendo las veces de columna o muro, en este último, una vez introducidas en el suelo perpendicularmente, y separadas entre sí unos 30 cm. se unen por un trenzado al que después se aplicará un mortero.

El hormigón armado⁵ (material que utilizamos en el mural que presentamos en esta Tesis) fué descubierto por el jardinero Monier a finales del siglo XIX. Monier empezó a hacer tiestos de mortero armándolos con alambres para darles mayor consistencia, sin imaginarse que posteriormente se pudieran construir puentes, edificios y estructuras de grandes dimensiones. Poco después el ingeniero Hennebique, también compatriota francés, daría el paso más importante al aplicar este nuevo material en estructuras de puentes, almacenes, etc. demostrando así el conocimiento de su comportamiento.

August Perret⁶ que fué maestro de Le Corbusier, construyó el primer edificio de viviendas en la Rue Franklin en 1903, a partir de ese momento, el hormigón armado es conocido en otros países, aplicándose principalmente en

obras de ingeniería y más adelante en edificios. En Alemania destaca la Jahrhunderthalle de Max Berg, construida en 1913 donde se reflejan las posibilidades expresivas del hormigón armado; sobresalen ingenieros como Eugene Freyssinet autor de grandes hangares parabólicos en Orly o los extraordinarios puentes del suizo Robert Maillart.

Dentro de este campo de la arquitectura, hay que destacar la aplicación que de este material realiza Frank Lloyd Wraight en la famosa casa de La Cascada y el edificio Jhonson en Estados Unidos.



Puente de l'Esbly. Ing., E. Freyssinet.

Al hablar de los nuevos materiales arquitectónicos, no podemos dejar pasar por alto a uno de los primeros en utilizarlo, y de hecho lo destacaremos mas adelante, comentando brevemente algunos aspectos de su trayectoria, no solo arquitectónica, sino también muralista, nos estamos refiriendo a Le Corbusier, en él nos hemos inspirado en algunos momentos de nuestro trabajo que en algunos puntos del mismo, dejamos que el hormigón tenga su propia calidad, basándonos en su pensamiento ya que era uno de los defensores del hormigón visto, puesto que éste tenía, según Le Corbusier, su propia calidad y no tenía por qué, ser revestido o tratado. Nosotros hemos aprovechado su pensamiento, pero en una mínima parte, puesto que nuestro mural ha sido revestido de pintura en un 90% dejando el hormigón con su propia calidad en el 10% restante.

Aprovechando también que estamos en el capítulo de nuevos materiales, para exponer lo que para nosotros ha constituido dentro del proceso de elaboración del Mural, el hormigón, en el cual hemos basado gran parte de nuestro trabajo, haremos una pequeña síntesis del hormigón pretensado, desechado por dificultades técnicas, y también expondremos la fabricación en serie o prefabricación, que utilizamos en una cuarta parte del Mural, ya que con esta solución, realizamos con moldes, cuarenta placas prefabri

cidas que luego fueron colocadas sobre el muro para dar un fondo de calidad distinto al que hasta el momento utilizamos, con el fin de obtener texturas diferentes.



Bajorrelieve. Unidad de habitación de Marsella, en la que se puede apreciar la utilización del hormigón visto.

También es de destacar en esta breve exposición al arquitecto Le Corbusier⁷, que ha investigado las posibilidades expresivas de este material siendo uno de los defensores del hormigón visto. Viene a cuento destacar

aquí los importantes murales realizados por este Arquitecto. Le Corbusier es considerado el Picasso de la Arquitectura, descendiente de una familia de artistas y grabadores⁸.



Pintura mural realizada en 1948, para el Pabellón suizo de la Ciudad Universitaria de París. Medidas de 11 x 4,5 metros.



Pintura mural de su estudio inaugurado por Le Corbusier en el año 1921, en la calle Sévres, en París.

Arquitecto, Urbanista, Pintor y Escultor, formó parte del grupo de artistas de vanguardia Poscubista; fué un incansable creador y hay que destacar como arquitecto las propuestas para la Villa de tres millones de habi-

tantes, el plan Voisin de París y también, los esquemas para las Naciones Unidas de Nueva York. Como pintor, son importantes sus murales por el gran sentido del espacio y coloración, fina y justa, con tonos grises azulados, suaves, y tonos puros como el rojo, amarillo y verde, de finiendo todos ellos con el negro, las formas.

Volviendo, después de este paréntesis, el hormigón armado, diremos que es un conglomerado de cemento, arena, grava y agua dentro del cual va una armadura de acero, que al estar sumergido en el mismo, lo protege de la oxidación. Constituye un nuevo material diferente al cemento y al acero por separado, aunque éstos sigan manteniendo, de por sí, sus propiedades.

El hormigón y el acero al tener el coeficiente de dilatación sensiblemente diferentes, se mantienen unidos como un sólido único. Aunque el técnico debe ser estricto en las reglas para la fabricación de estas armaduras, para que no se agrieten al pasarse en acero o en poco hormigón, no quita para que el proyectista tenga libertad de movimientos, pues se puede elegir su forma y dimensiones; la armadura puede aumentarse o disminuirse y cambiar de dirección, aprovechando al máximo ambos mate

riales, hormigón y acero, en cualquier sección; la función del hormigón armado, es lograr que las tracciones sean resistidas por las armaduras y las compresiones por el hormigón. El hormigón armado se utiliza en todo tipo de estructuras, (pilares, vigas, losas, forjados, muros, cubiertas, etc.). También es usado en lucernarios, aunque aquí, quien lleva la resistencia es el cristal, por lo que disminuye la sección del hormigón entre las losas de vidrio, recubriendo solo las armaduras de éstas, para evitar el contacto con el cristal.

El hormigón pretensado.— Las armaduras se tensan antes de verter y fraguar el hormigón y debe distinguirse del hormigón postensado, en el que se tensan después de endurecido éste y quedan, bien al exterior, bien adheridos a él por nuevas masas de hormigón, aunque el nombre de ambas técnicas, se conoce generalmente por pretensados. Poco a poco, los pretensados van convenciendo por su economía y porque facilita mucho el trabajo y porque su calidad es excelente y es de esperar que, cada vez, vaya alcanzando mayores puestos, perfeccionándose e industrializándose.

Una de las ventajas principales del pretensado, deriva de la economía de los alambres de acero especial, que alcanza enormes resistencias. El pretensado se emplea principalmente para piezas de taller, y necesita armaduras de alto límite elástico. Otra ventaja de este hormigón pretensado, es que las fisuras que puedan salir, por efectos de tracción algo excesiva, se cierran sin que se pueda reconocer a simple vista. El hormigón pretensado, hecho en taller con materias bien tratadas, se presta a la realización de piezas esbeltas y de gran flexibilidad y resistencia, dando sensación de elasticidad, esto constituye su mayor ventaja.

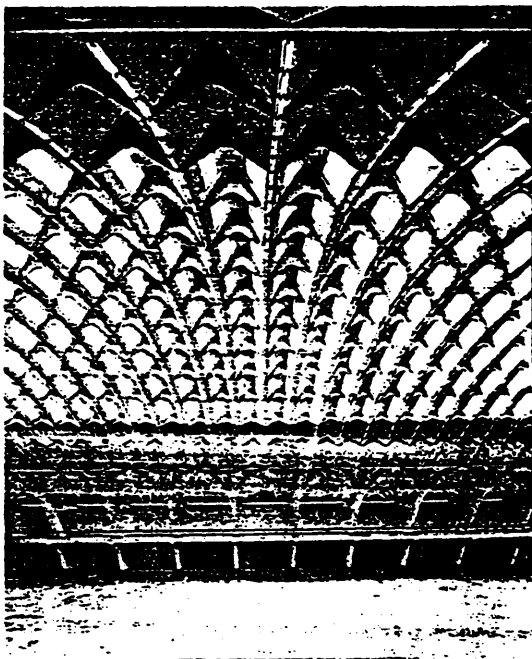
La Prefabricación.- En estos últimos años, se ha extendido el uso del hormigón armado en elementos prefabricados, por disminuir el coste de encofrados. La prefabricación consiste en hacer fuera de obra, piezas que antes se hacían en la misma construcción, y aunque todavía no está muy extendido, ya se van haciendo piezas fuera del lugar, como son, por ejemplo, las que sirven para ensamblar.

Hoy en día, hay ya edificios que se hacen prefabricados, como son naves para almacenes, incluso viviendas

y carreteras. Esta forma de construir, resulta mucho más económica, y técnicamente también tiene muchas ventajas ya que se pueden emplear áridos uniformes y controlar los mismos en superficies vistas, mejorando su aspecto. También tiene la posibilidad de ser homogéneamente más compacto, al emplear técnicas de vibración y de vacío con el empleo de moldes porosos, que si se hicieran en la misma obra, no quedarían tan perfectas ni de tanta calidad. Con este método, se pueden hacer vigas, arcos enteros, partes de muros, etc.

Otra faceta a destacar, es la rapidez con las que se pueden llevar a cabo operaciones de fabricación y de montaje, como la Sala de Exposiciones de Turín, de piezas iguales prefabricadas, proyectada por el ingeniero Pier Luigi Nervi.

Entre las diferentes fórmulas que más tarde manejaríamos para la realización del mural, al final optaríamos por el hormigón debido a sus prestaciones, y por su idoneidad con el lugar del emplazamiento de la obra artística. Efectivamente, el hormigón es el principal protagonista en la obra de ingeniería de la presa de Salvajina y de toda la infraestructura aneja que conlleva.



Sala de Exposiciones de Turin. Proyectada por el Ingeniero P. Luigi Nervi. Piezas iguales prefabricadas.

Para una obra de tan grandes dimensiones, al comienzo se encuentran muchas dudas que con anterioridad nunca se habrían tenido en cuenta, ya que la realización de una obra de esta envergadura, no es factible llevarla a cabo, como no converjan circunstancias especiales que desemboquen en la ejecución de la misma.

- 1.- EL ARTE POP. Autor Simón Wilson. Editorial Labor, SA
1ª Edición 1975. Página 6.
- 2.- LAS ARTES. Diccionarios del Saber Moderno. Autores:
Bajo la dirección de André Akoun y de Jean-Louis
Ferrier, colaboraron Sophie Akoun, Gérard Blanchard,
Sylvie Chadenet, Jean Chassaing, Jean Deroche, Paul-
Louis Martín, Marc Petit. Ediciones Mensajero, Bil-
bao. Página 286.
- 3.- HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA. Autor Bruno
Zevi. Editorial Poseidón 1980. Página 8.
- 4.- HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA. Op. cit., pá-
ginas 8 y 9.
- 5.- RAZON Y SER DE LOS TIPOS ESTRUCTURALES. Autor Eduar-
do Torroja. Editado por el Instituto Técnico de la
Construcción y el Cemento. 1960. Página 69.
- 6.- HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA. Op. cit., pá-
gina 11.

7.- LE CORBUSIER 1910 - 65. Autor W. Boesiger. Editorial Gustavo Gili, 1971. Página 299.

8.- PERIODICO EL PAIS. 13 de enero 1987. Autor del Artículo, Carlos G. Santa Cecilia. Página 21.

CAPITULO III

PRIMEROS CONTACTOS

Con estas primeras bases, comienza la etapa inicial; el día 25 de julio de 1984, durante nuestra estancia en Colombia, tuvo lugar la primera entrevista, y, por lo tanto, los primeros contactos con quienes encargan la obra que, en este caso, es una empresa constructora y la destinataria que es dueña del lugar y de la obra total, en sí.

Nos reunimos con cuatro personas, dos por cada parte, el Gerente y el Jefe de Obra por la primera y un Doctor Ingeniero y un Arquitecto por la segunda; en esta reunión se crea la junta evaluadora, para cambiar ideas y saber lo que se pretende llevar a cabo. Esta junta estaba integrada, por parte de la constructora, por dos Ingenieros de Caminos, uno Gerente y Otro Jefe de

Obras, y por parte de los dueños, estaban dos Doctores Ingenieros, uno de ellos era el Gerente, un arquitecto y un Ingeniero Técnico.

Después de una serie de contactos con las partes interesadas, nos comunican que la obra artística que habrá que realizar, es un mural, y que irá ubicado en la sala de máquinas de la Presa de Salvajina, en el Departamento del Cauca. La sala de máquinas es el lugar en donde se genera la energía, una vez que la presión del agua ha movido las turbinas. Por tanto, es el lugar que mejor simboliza el proceso de cambio del agua en electricidad; así pues, la realización del mural en ese sitio tiene el fin de resaltar, precisamente, ese cambio. Es una llamada de atención para todos los que visiten esa región, y contemplen el gran esfuerzo que para un país en vías de desarrollo supone la realización de una obra de Ingeniería de ese tipo.

Conocido el emplazamiento, surgen las polémicas en cuanto a las medidas del mural.

Una vez que supimos que se pensaba hacer un mural de grandes dimensiones, nuestro pensamiento fué hacia me-

didas, que como mucho serían de diez por tres metros, ya que se nos había hablado de grandes dimensiones y a nosotros, en ese primer momento, esta medida nos parecía grandiosa.

La primera vez que nos enfrentamos al muro, y miramos su lugar de emplazamiento, contemplamos las medidas tan enormes que tienen las paredes, unos sesenta metros de largo por unos doce o catorce de alto. Entonces, nos indican donde habría que hacerse el mural, y la altura aproximada que era a unos ocho o nueve metros más al to de donde nos encontrábamos, como puntos de vista, ya que todavía no estaba realizado el piso. Las medidas fi nales serían de 40 metros de largo por 4,75 de alto. Co mo nunca se había concretado ningún tamaño, podemos decir que las medidas señaladas sobrepasaron, con mucho, las que nos habíamos imaginado en un principio. Desde ese mismo instante, nos pusimos a pensar en el proyecto. Como explicaremos posteriormente, nuestra preocupación era hacer una aproximación a las diferentes culturas de Colombia, con el objetivo que nuestro proyecto artístico no fuera algo artificial o aislado, sino que estuvie ra enraizado en la cultura del país.

Cada integrante de la citada junta evaluadora empezó a exponer sus iniciativas e ideas, creyendo que eran las más importante y originales. Desde el principio, nos quedamos perplejos por la cantidad de ideas, conceptos y pensamientos que se van exponiendo y que tratan de imponernos; paradójicamente, todas han sido publicadas en revistas, al ser realizaciones ejecutadas por artistas del momento. A esto hay que añadir la discrepancia entre los propios miembros de la reunión, las exposiciones polémicas de los que cada uno de ellos tiene en la mente, así como que si don más importantes las formas clásicas, tales como ¿¿.....??, y aquí sa le el nombre o nombres de otros artistas, incluso fallecidos.

Ante esta realidad nos quedamos desconcertados y no sabemos qué puede ser lo más positivo, ya que el desánimo se hace cada vez mas patente. El pensamiento nuestro du da entre seguir pintando y viviendo sin tensiones, o, por el contrario, olvidar todo lo que allí se está hablando y comenzar a realizar la obra que verdaderamente nosotros creemos puede ser la más idónea para el lugar donde será ubicada y la función que va a cumplir. Preva leciedo esta segunda opción, comenzamos a pensar desde

ideas interiores vagas, que van surgiendo, primero como pensamientos abstractos que se van despejando en formas concretas, y nos decidimos a afrontar lo que desde el principio siempre fué como un sueño que empieza a ser tangible y que creemos puede convertirse en algo real. Es el gran momento que no siempre está al alcance de todos los que nos dedicamos a las artes plásticas, pues no es fácil que surja la oportunidad de realizar un trabajo de semejantes características y condiciones de ejecución. Desgraciadamente estos encargos son poco frecuentes.

Como ya hemos apuntado anteriormente, estas primeras formas que surgen, todavía sin solución, como ideas vagas, tienen similitud y nos hacen recordar las formas primitivas en cuevas o abrigos visitados por nosotros y que, en su momento, tuvieron cierta influencia, aunque no en el campo de la plástica, sino en el intelectual; en esta fase los pensamientos están más en forma de signos, incisiones e impresiones, aunque el lugar donde se realizará este mural, es en otro continente; y aquí se abre otra incógnita, ¿cómo integrar las formas, los conceptos de un continente a otro?.

Ante este interrogante, aunque la cultura española está presente en el país, lo único que vemos positivo es estudiar la antropología y etnología del país, y, mas concretamente, de la región del Cauca. Entonces nos percatamos de la dispersión lingüística y étnica que existe en Colombia, de forma que se sobrepasan las ciento ochenta sociedades indígenas. Grupos étnicos que suelen vivir marginados y apartados de los grandes núcleos de población. Ante estas características nos tropezamos con muchas dificultades para fijar unas líneas maestras que representen, simbólicamente, a todos los pueblos, que sean compartidas por una gran mayoría. Así es que ante tantas características, algunas tan distintas entre sí, lo único que cabe es ver las posibilidades de simplificar los esquemas que nos hemos formado sobre estas sociedades, en base a cuatro aspectos fijos: raza blanca, raza india, raza negra y raza mestiza. De manera que podemos recoger características más globales sobre su cultura.

El lugar en el que se va a realizar el mural es cercano a un pueblo llamado Suárez, en el Departamento del Cauca, donde la mayoría es de raza negra, por estar en una de las partes cálidas de Colombia, que son las zonas en

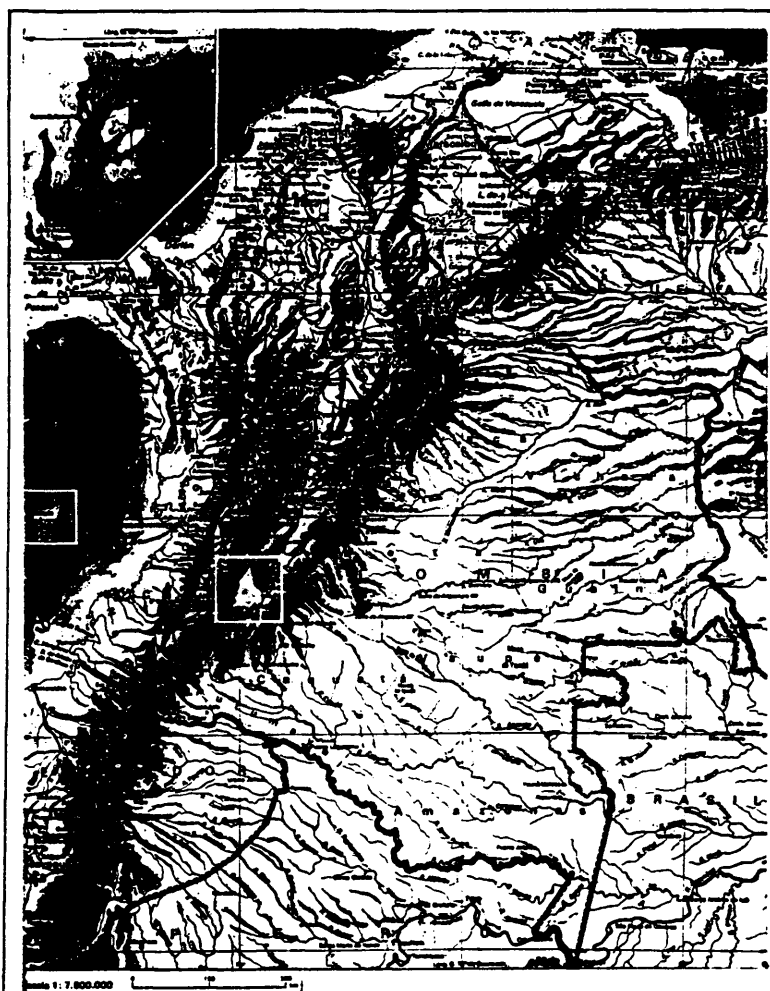
las que esta raza se agrupa más, y cuyo nivel cultural es de los más bajos.

Nuestras primeras dos semanas en Colombia, como hemos apuntado anteriormente, fueron de toma de contacto y también de búsqueda de focos o lugares cerámicos donde, de llevarlo a cabo con esta materia, pudiéramos trabajar; aunque, sin dejar de pensar en la posibilidad de realizarlo en España y trasladarlo, una vez hecho, a su ubicación final.

CAPITULO IV

CULTURA DE TIERRADENTRO

En este primer periodo de estancia en Colombia, una vez sabido por la Junta Evaluadora, la pretensión de hacer un mural, indagamos y tomamos gran interés por las distintas culturas del entorno, y la que mayor influencia de atracción ejerció en nosotros, fueron las características artísticas de Tierradentro, no solo por sus cerámicas que compiten con cualquiera de las culturas de los Andes Septentrionales y que despertaron nuestra curiosidad y atención, al llevar incrustaciones de piedra formando dibujos geométricos y espirales, ni tampoco por sus esculturas en piedra que, aunque no son tan abundantes como la cultura de San Agustín, no dejan por eso de tener una gran importancia, pero la característica fundamental y que produjo en nuestro interior un gran choque, está en relación directa con las prácticas funerarias, las cuales, son mas conocidas que cualquier otra



Mapa de Colombia y situación que ocupa dentro de él, la cultura de Tierradentro.

manifestación artística. ¿Fue la visión de los Hipogeos? o ¿el sentido de casa de los muertos que, el primitivo indígena de Tierradentro, dió a su última morada?, lo que nos llevó a estudiar con más intensidad esta cultura.

Para situar mejor esta cultura, nada mejor que determinar las características del país en que está enclavada, el área que comprende Colombia y parte de Ecuador, y para situar los pueblos Andinos, ya que a uno de ellos en particular, nos vamos a referir, convendría saber que se

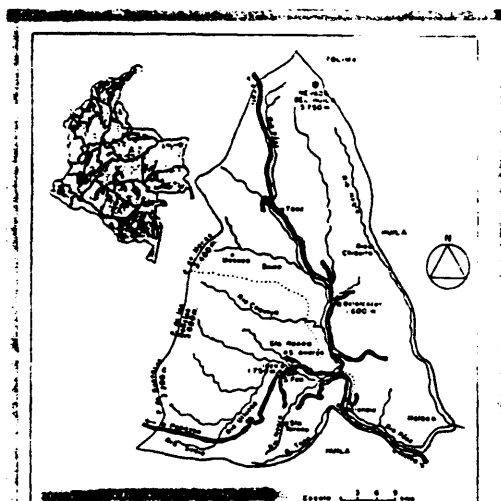


Vista parcial de Tierradentro, donde se aprecia lo montañoso de la región.

gún el Coloquio Internacional que se celebró del 2 al 7 de abril de 1979, en Paracás (Perú)¹ denominado "Críti-

cas y perspectivas de la Arqueología Andina", en el mismo se propuso y quedó aceptado, que el área andina se dividiera de la siguiente forma: Extremo Norte, Área Septentrional, Área Central, Área Centro-Sur, Área Meridional y Área Extremo-Sur; el área total, comprende una banda paralela al océano Pacífico, casi toda ella formada por Sierra y Costa. Nosotros nos centraremos en el área "Extremo Norte" o "Andes Septentrionales", que comprende Colombia y parte de Ecuador.

La Región de Tierradentro, está situada al Noreste del Departamento del Cauca, en la denominada Región Andina, está enclavada "en las estribaciones orientales de la Cordillera Central, en los municipios Inzá y Paez. Integrada en el triángulo formado por los volcanes de Puracé (en el vértice sur-oriental), del Huila (al norte) y la confluencia de los ríos Paez y Negro de Narváez (al sureste), cubre un área aproximada de 2.059 Kilómetros cuadrados".².



Mapa de Tierradentro. Vías de acceso a la zona arqueológica.

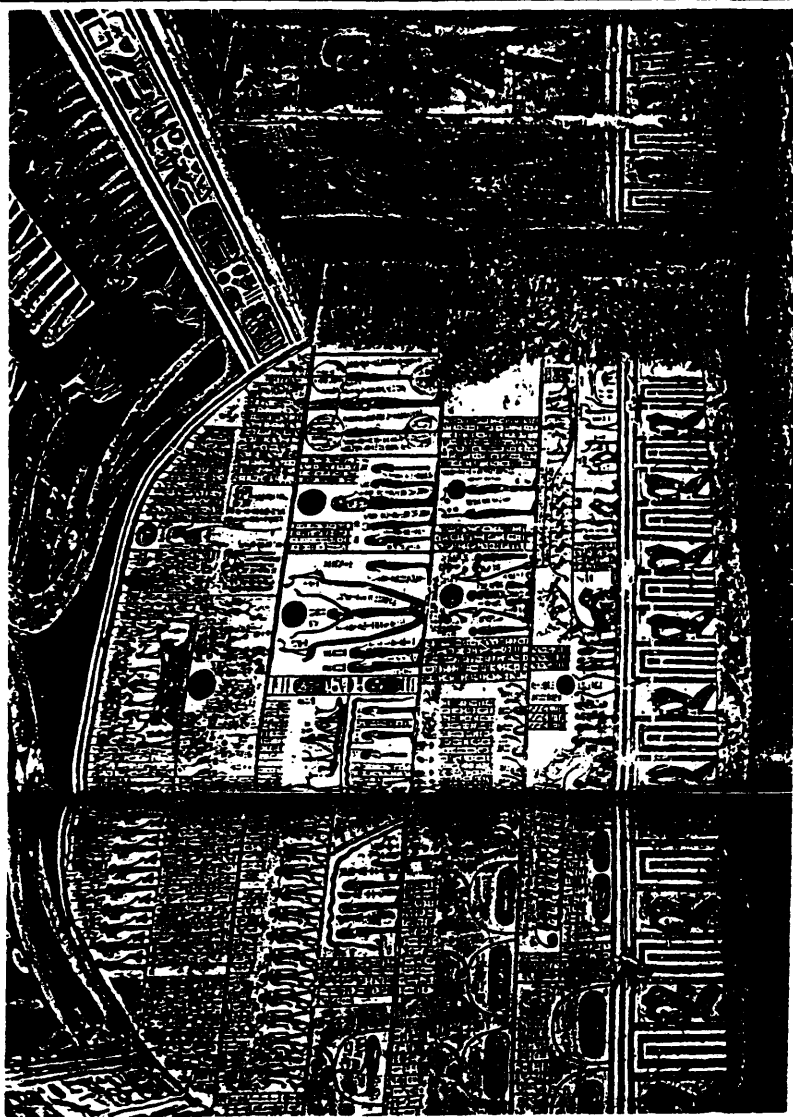
HIPOGEOS DE TIERRADENTRO.-

Los hipogeos de Tierradentro, con sus paredes pintadas, atrajeron con mucha intensidad nuestra atención porque era el primer muro decorado que veíamos en Colombia; nos referimos a mural pintado interior, con técnicas primitivas de concepción geométrica. Estos hipogeos llaman la atención por su agrupamiento y ubicación en las lomas de las montañas, como si de pequeños clanes se tratara y que

encierran al valle donde se encuentra el pueblo de SAN ANDRES DE PISIMBALA.

Parece que cada familia entierra a sus muertos en su propio hipogeo. En una extensión de trescientos metros, estaban ubicados dieciocho o veinte hipogeos, separados unos, por una decena de metros, y otros, por un centenar, formando pequeños grupos. Mostraban esta separación los hipogeos de uno de los sitios arqueológicos importantes, como es el de Segovia, aunque también hay lugares importantes con separaciones de dos a tres kilómetros, como son los hipogeos del Aguacate y el Duende. Diseminados por los montes que rodean este valle, también hay otros hipogeos de menor importancia, formando grupos de dos o tres como si fueran lugares de enterramientos cercanos a la vivienda, como si vivieran en pequeños grupos fuera del núcleo principal o pueblo, y como si cada uno eligiera el lugar donde quisiera ser enterrado.

Son pueblos con gran culto a los muertos, con mucha similitud a los hipogeos egipcios, aunque éstos sean mucho mas sofisticados, y con otra traza y ubicación distinta.



Interior de la tumba de Ramsés VI. (1.100 a. de C.).



Distintas formas cerámicas encontradas en los hipogeos de TIERRADENTRO

Distintas formas cerámicas encontradas en los hipogeos de Tierradentro.



*Tip. de Cerámica de Tierradentro
con franjas incisas verticales
en el cuerpo.*



*vasija típica de Tierradentro
llamada de Tripode*



Vista del acantilado, al oeste de Tebas, en la que podemos apreciar las entradas a las tumbas de Tutankamón y de Ramsés II.

Pues mientras aquellos los situaban en las lomas de las montañas, éstos se encuentran ubicados en la parte baja, al pié de los acantilados de la sierra Lítica de Tebas³, sustituyendo y haciendo estos farallones, las veces de las pirámides⁴, como en las tumbas de los faraones del Antiguo Imperio, al mismo tiempo que separa el desierto de la cercana orilla del Nilo, formando un valle.

Es aquí donde las tumbas de la mayor parte de los

faraones están situadas formando la Necrópolis real más importante, en cuanto a número de ellos, allí depositados, dando nombre a este lugar, conocido como el Valle de los Reyes.

Estas tumbas están excavadas en la roca, teniendo una entrada única, con acceso por medio de gradas; éstas características también se pueden contemplar en los hipogeos de Tierradentro, lo mismo que la ocultación de las mismas, para que se perdiera toda noción de la situación de la tumba, por temor a los ladrones o buscadores de tesoros. La forma de ocultación era la de cubrir con tierra y piedras la entrada, aunque como hemos podido comprobar con el paso del tiempo, no por estar ocultas, no fueron descubiertas.

A pesar de estar saqueadas, abandonadas, incluso destruidas, sus tumbas todavía conservan su encanto. En la época de Osorkon I⁵, hacia el año 900 a. de C., se volvieron a utilizar para enterrar a las sacerdotisas.

En Egipto, este tipo de tumbas excavadas, están

formadas por galerías que dan a distintas cámaras, en la última de ellas, la más oculta, es donde se depositaba el sarcófago con los restos del faraón. Solían estar estas cámaras decoradas con pinturas con toda clase de motivos que van desde la religión a la vida cotidiana del finado.

Como seguiremos observando, siguen existiendo diferencias no sólo orográficas por el asentamiento tan diferente que tiene cada uno de ellos, sino también metereológicamente, porque las temperaturas ambientales no son iguales, ya que en Egipto el clima es seco y la oscilación termométrica es de 48 a 50° sobre cero, y en Tierradentro es fresco, de fértiles tierras en el área que rodea San Andrés de Pisimbalá, en el Departamento del Cauca, donde la temperatura es de 17 a 24° positivos y la vegetación es de gran colorido; este valle está rodeado de montañas cubiertas, solamente, por hierbas y plantas de monte alto, lo que hace que la zona donde están situados estos hipogeos, sea pelada; estas construcciones funerarias se encuentran en los filos y laderas⁶, como los hipogeos del Alto Segovia, que han tenido que ser

cubiertos por pequeños templetos que los cubran de las lluvias y vientos, ya que si no, estarían condenados a desaparecer rápidamente, porque quedarían anegados por el agua.

Frente a la cultura egipcia, de gran elaboración y sofisticación, resalta el primitivismo de la cultura del hipogeo, en Colombia. En cuanto a las similitudes, sobresalen en la ornamentación las formas geométricas que utilizan ambas culturas, y que aparecen claramente en las cenefas egipcias. La coloración no tiene nada que ver con la de Tierradentro, puesto que en Egipto es una explosión de color, básicamente con toda la gama cromática imaginable y en aquellos solo se utilizan tres colores, blanco, rojo y negro.

ARQUITECTURA FUNERARIA DE TIERRADENTRO.-

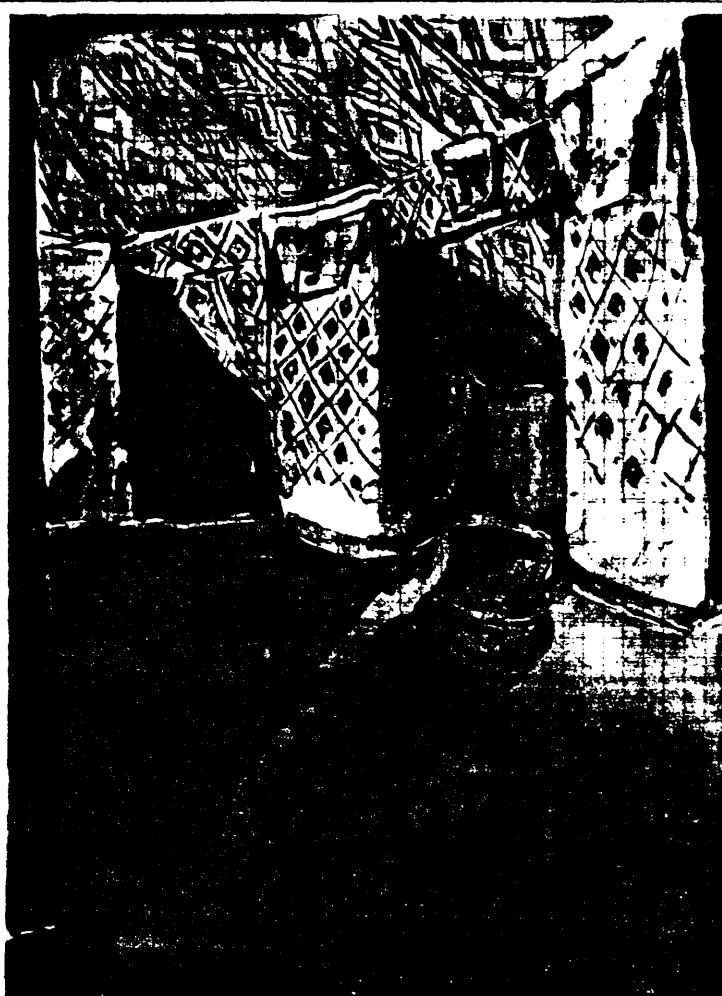
Iniciamos el comentario sobre la Arquitectura funeraria de Tierradentro, con referencias sacadas de la Historia del Arte Colombiano y las personales, en las cuales nos basaremos con los estudios que hemos realizado de la misma.

Nos centraremos, por su importancia, en los hipogeos con techo plano convexo y planta ovalada; la tierra cubría el pozo de entrada; las urnas, distribuidas entre las pilastras, no están cubiertas de tierra, únicamente contienen los restos o cenizas de los muertos, en vasijas de cerámica.

Los nichos laterales tienen características similares a los de las cámaras; aquellos están separados por pilastras talladas en las paredes.

Por último, los más importantes, que son los que tienen columnas centrales, se caracterizan porque suelen ser los más profundos, oscilando en profundidades de ocho metros; los escalones forman una espiral, que se parece a una media escalera de ca

racol, escalera helicoidal, donde los escalones tienen alturas muy distintas, que van desde los 10 cm. hasta un metro de altos; la puerta de entrada a la cámara lateral se tapaba con una gran losa, y al penetrar en ella se apreciaba un recinto de planta oval, siete por diez metros tiene el mayor de ellos, con tres, cinco o siete nichos, y dos o tres columnas centrales; las paredes a una altura aproximada de dos metros, se van curvando hacia el centro para formar un techo convexo.



Hipogeo de Segovia, donde se observan las columnas perimetrales con remates, a manera de capiteles con rostros humanos.

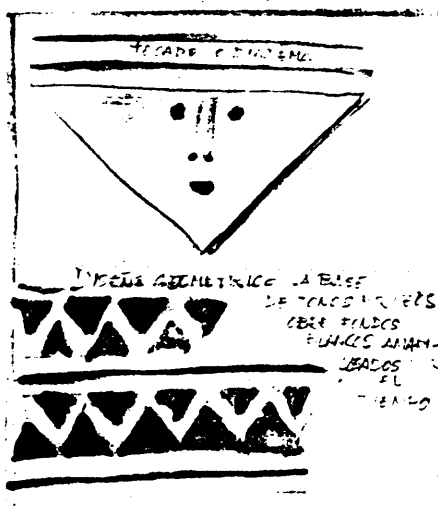
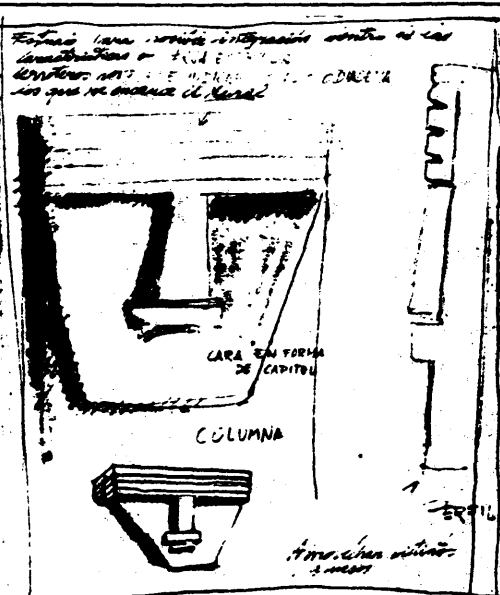


Detalle del dibujo geométrico en techo, que recuerda elementos arquitectónicos de la vivienda aborigen.

LA DECORACION EN LA ARQUITECTURA FUNERARIA.-

La característica que más destaca en estos hipogeos de Tierradentro, y que mayor impacto nos produjo, es la decoración pintada en relieve que ostentan algunos de ellos, sobre todo, los de mayores proporciones. En éstos se observa que en las columnas centrales y en las pilastras de separa-

ción de nichos, que están talladas en la pared, tienen un capitel tallado con una cara humana, que se repite; todo ello muy toscamente realizado. Aparte de la reiteración, en todas las que aparecen los mis-

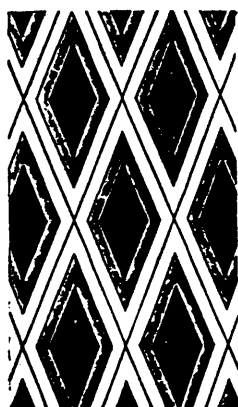


mos rasgos, los ojos son circulares y pequeños. Están grabados y realizados con incisión, la nariz recta y ancha, sobre sale al igual que los labios y frente, como si de dos planos se tratara; la frente, en algunos casos, es-

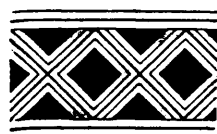
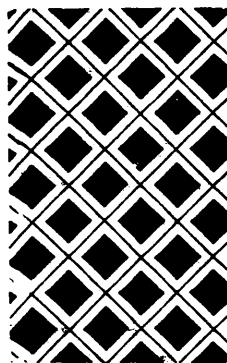
tá surcada de arrugas que están realizadas por incisión, aunque pueda parecer que están hechas con macarrones lineales que recorren toda la frente, y de allí arrancan a modo de penacho de plumas; también, se repite el rostro en pilastras y algunas veces, en la parte central de las vigas en relieve, que forman el dintel de los nichos; las paredes y el techo de las cámaras están cubiertos de tierra blanca, y sobre dicha capa se aplica la decoración pintada en colores rojo y negro, con diseño de líneas paralelas, cuadrados y rombos concéntricos.

El color negro es el predominante, y cuando aparece el rojo está en lugares centrales o más destacados, por ejemplo, en las caras de las columnas que dan a la entrada o en el nicho del fondo, donde se fija más la vista al entrar en la cámara. Todo el recinto está pintado con los tres colores.

Por medio de relieves y de líneas negras se delinea una estructura semejante a las de las construcciones en madera con vigas y el armazón que



sustenta el techo; la línea recta es la predominante en el diseño de esta decoración interna, que algunas veces se ve rota por gigantes- cas figuras humanas con los brazos en alto o por círculos concéntricos, algunos de ellos con rayos, como representaciones solares.



Motivos utilizados
en la pintura mural
de los hipogeos de
Tierradentro

GEOMETRISMO Y GESTUALISMO.-

Estas representaciones vistas y vividas en Colombia, fueron para nosotros fuente de inspiración cuando empezamos el proyecto en España, esforzándonos en relacionarlas con otros estilos con los que tenían similitud; esto nos hizo investigar hacia lo que se puede llamar, el primer cambio de estilo que se produce en la historia del arte, ya que de un arte naturalista, se pasa a un geometrismo estilizado, con signos esquemáticos y convencionales, creando signos más que imágenes.

Siguiendo los comentarios de Hauser⁷ en los que expone que, unos creen que la actividad más antigua del Arte, como primera manifestación son las que representan la síntesis idealizada y estilizada como un decorativismo geométrico-ornamental de la vida, o por el contrario, los que piensan que son las formas expresivas imitativas y naturalistas.

Aunque el Naturalismo según se investiga e indaga cada vez, nos conduce a la teoría más antigua de ser el primer estilo que impera en tiempos del Pa

leclítico donde el estudio de la realidad es directo, ya, que podemos descubrir el movimiento en la representación como si de instantáneas fotográficas se tratara; este arte está enteramente al servicio de la magia y la vida. Este tipo de pinturas Paleolíticas más tenían una intención mágica que otra cosa, por los lugares donde están enclavadas, ya que son sitios ocultos sin pretensión ornamental, como hechas para existir, no para ser vistas ya que donde están realizadas son los sitios más angostos de las cuevas, donde la luz era difícil de tener y mantener, ya que el fuego estaba en el hogar y éste se hallaba en la entrada de estas cuevas para salida de humos y ventilación, y no para el calor, al estar estas cuevas a una temperatura constante. La pretensión buscada en este estilo Naturalista, sería la de crear un doble del modelo no como imitación o simulación, sino ocupar con la representación, el lugar del modelo.

En el Neolítico, los dibujos rupestres interpretan la figura humana por medio de dos o tres formas geométricas simples, como una línea recta para representar el cuerpo o tronco y dos semicírculos

para brazos y piernas, vueltos estos semicírculos uno hacia arriba y otro hacia abajo; estas primeras manifestaciones, iban tomando otras derivaciones buscando la ornamentación. Es en este periodo cuando el individuo da un paso decisivo, ya que se ocupa de organizar su vida, no parasitariamente, como ha sido hasta ese momento, sino que ahora con el cultivo y domesticación de los animales, se hace más sedentario, se establecen clases, se organizan los trabajos en especialidades de oficios, que aunque todavía son rudimentarios, traen un gran paso hacia adelante en la humanidad, ya no es la representación del objeto como tal, sino que aparece el concepto y la intelectualización y racionalización del arte; surgen los signos, símbolos y abstracciones.

"En el Neolítico⁸, el estilo formalista, geométrico-ornamental, adquiere un dominio tan permanente e indiscutible, como no lo ha tenido después, ningún movimiento artístico en los tiempos históricos".

La verdadera transición al geometrismo Neolítico, según Henri Breuil⁹, la establecen la simplificación y estereotipación de los contornos que ocu-

rre en el último periodo del Paleolítico, donde los dibujos naturalistas van volviéndose más abstractos, rígidos y estilizados y basa su teoría en esta observación de que el origen de las formas geométricas está en el Naturalismo, así establece que al final del Paleolítico hay tres formas básicas de representación plástica: La Imitativa, la Informativa y la Decorativa. El estilo geométrico, por sus motivos simples, no requiere una aptitud específica, ni una sólida preparación como la que requiere el estilo naturalista. Se extiende aproximadamente desde el 5.000 a. de C. al 500 a. de C.. Habría que hacer alguna excepción y prescindir del arte Creto-Micénico, pero domina desde la Edad del Bronce y del Hierro del antiguo Oriente y de la Grecia arcaica. Por último diremos que abarca toda una era universal.

No todo el concepto de geometrismo es válido para el proyecto de nuestro trabajo, ya que en nuestra idea hemos buscado más el ver la geometrización con un carácter gestual, que con un sentido cerebral e intelectual, en el cual, para ciertos trabajos, son utilizadas toda clase de herramien-

taa, como reglas, compases, cuerdas, etc.; o en cerámica, el torno que al girar, el artesano mantiene el utensilio o herramienta fijo en un punto y tocando al mismo tiempo la pieza que realiza, con siguiendo líneas horizontales paralelas. Tampoco nos llega a interesar en esta primera etapa de bú queda de ideas, las medidas, ya que en los hipogeos de Tierradentro, observamos más la gestualidad en la realización; al tiempo de realizar los dibujos se usan medidas preconcebidas, como la utilización de un módulo mental, que proporcionará como si de cualquier utensilio de medida se tratara.

Indagando todo este geometrismo, encontramos una pieza que tenía aquellas características, y recordamos de inmediato lo visto en Tierradentro; nos referimos a un vaso de estilo geométrico, llamado del DIPYLON DE ATENAS, que se haya en el museo Me tropolitano de Nueva York. En su geometría, encon tramos similitudes con el arte primitivo, no solo de Tierradentro que es de lo que nos estamos ocupando, sino también con la mayoría de las culturas colombianas. También, encontramos en los "XOA NA"¹⁰, o primitivas estatuas griegas de madera, el

mismo concepto. Pausanias en su descripción de Grecia, hace referencia a sesenta XOANA, todavía existentes en los santuarios que él visitó en el siglo II d. de C., según describe, solían tener vestidos de quita y pón, estos XOANA eran de distintas maderas, como olivo, ébano, encina, etc. Algunos eran dorados, excepto cara y extremidades; y otros eran pintados de color con los dibujos geométricos, la cara y las extremidades las pintaban de color carne.

Es curioso, la similitud que existe entre todo tipo cerámico colombiano en el que abundan las bandas horizontales, las incisiones, los trazos, las estriás, los rehundidos, etc., con los SOCARRATS¹¹ de Paterna (Valencia), correspondientes al último tercio del siglo XV, representando tres peces, cuyas escamas son iguales a los de los hipogeos que nos estamos refiriendo. Otra de las características es el color; éste es terroso blanquecino en el fondo, y, sobre él, un tono almazarrón y un dibujo negro en forma de espiral.

Arnold Hauser recalca en su Historia Social¹², es-



Socarrat de Paterna del siglo XV. Med. 44x34 cm. Decorado con tres peces con escamas en forma de rombo. Ver la similitud en los detalles abajo expuestos.



Detalle Socarrat de Paterna.



Detalle de decoración de hipogeo de Tierradentro.

tas conclusiones, y profundiza en el geometrismo trazando un panorama que abarca el estilo geométrico desde todos los ángulos y puntos de vista. Señala que el arte geométrico es un estilo femenino por tener un carácter hacia este género, subrayando que lleva implícito, en sí, un carácter disciplinario y de domesticación.

Para concluir la panorámica anteriormente expuesta nada más nos resta decir que el arte geométrico no requiere aptitudes y preparación específica ya que los motivos son simples, y han sido utilizados por el hombre, con más dominio, desde el Neolítico, consiguiendo un trazo más visceral y de gran energía, sin preocupación de la equivocación, y de perder el sentido estético y su función, puesto que en el geometrismo la estética podremos decir que está aportada desde el mismo momento que se inician los primeros trazos y su función la ejerce como simbolismo o como pura abstracción.

Mientras preparábamos el proyecto, pensábamos en todo lo anterior con una atracción que no podíamos definir, seguramente sería porque en el inicio

de las primeras ideas, tuvimos muy presente los abrigos levantinos y las cuevas rupestres, y pensábamos utilizar los signos, incisiones, etc., que el hombre primitivo plasmó; por eso, nuestra búsqueda por esas formas primitivas, aunque después nos alejásemos, totalmente, y buscásemos e indagásemos por otros derroteros, que serían los qué, al final, nos hicieron trastocar todo lo anteriormente concebido. Así es que los nuevos caminos que nos trazamos, los encaminamos para que el resultado del proyecto no careciese del rigor y seriedad que imponía una obra como la que se quería acometer; no solo por envergadura sino también por la ocasión de poder enfrentarse ante unas dimensiones que no son factibles. Intentamos que entre las pretensiones que nos fijamos tuviese una calidad y una feliz inspiración, para que pudiera agradar a los miembros de la junta evaluadora.

Al seguir comentando estas tumbas, que como hemos dicho anteriormente, nos impactaron profundamente, diremos que llegamos a estudiar esquemas geométricos introduciéndolos en el proyecto.

EL COLOR Y SU SIGNIFICADO.-

La conservación de las pinturas era excelente a pesar del tiempo transcurrido desde su aplicación, si consideramos que las fechas obtenidas van desde el 630 d. de C. al 850 d. de C. Los colores aparecen hoy como si acabaran de aplicarse, solamente en los hipogeos que penetró el agua y estuvieron anegados por un largo espacio de tiempo, se puede ver con gran nitidez, la acción destructora de la humedad y del paso del tiempo en ese estado adverso, puesto que del dibujo trazado o pintado, apenas se aprecian huellas.

Recordamos haber cogido una pequeña parte del colorante que estaba colgado de la pared, era de color negro y nos dió la sensación de pigmento con aglutinante de cera, ya que la capa de colorante tenía como 4 mm. de grueso y unos 2 cm. de largo. Con ella hicimos una pequeña bola y después nos dimos cuenta a la luz de la linterna, que había más residuos de pintura por el suelo y en la pared, de las mismas características. Ahora, a través del tiempo, pensamos si verdaderamente aque-

lla pintura estaba realizada con cera o con grasa animal, que con el paso del tiempo, se hubiera hecho más consistente. Estas partículas las encontramos en uno de estos hipogeos, donde, como anteriormente hemos escrito, la humedad a través del tiempo, bien por las filtraciones o por la permanencia del agua al estar anegado el mismo, habría hecho que se desprendiera y que se hubiera perdido la decoración.

Las excavaciones que se han llevado a cabo en los últimos tiempos han descubierto la existencia de plantas de forma oval y circulares, contemporáneas de los hipogeos; la decoración pintada en negro y rojo indice los elementos menores de unión entre vigas y columnas, y el diseño de los rombos concéntricos es igual al que resulta del entretejido de fibras vegetales en el interior de las viviendas. Estas sepulturas fueron talladas en la roca granodiorítica blanda¹³, propia de la región, por medio de azuelas de piedra dura que han dejado sus huellas en las superficies trabajadas, y de las cuales se han encontrado algunos ejemplares, sujetas en palos de madera. Las paredes se alisa-

ron con piedras aplanadas, y sobre ellas se aplicó una capa de engobe a base de tierra caliza de la región, la forma de darlo era por medio de una especie de brochas realizadas con fibras vegetales o hilos de "FIQUE". Las pinturas negra y roja fueron obtenidas localmente de tierras con alto contenido de óxido de hierro y de carbón, las cuales se aplicaron por medio de pinceladas de plumas, pelo humano, fique o, simplemente aplicándolo con los dedos.

Añadiremos que el uso de los tres colores, no solo tenía finalidades mágicas, sino también simbólicas, pues en los pueblos precolombinos, el rojo significaba la sangre y la vida, el negro la muerte y la obscuridad y el blanco la luz y el nacimiento, integrados nos dan, de nuevo, el ciclo de continuidad de la existencia.

En nuestra época, el simbolismo atrae a los pintores a pensar en una filosofía de las cosas, donde "el objeto mágico" y "el alma secreta" de ellas, le inducen a escribir, como el pintor italiano Carlo Carrá¹⁴ "Son las cosas corrientes las que reve-

lan aquellas formas de sencillez mediante las cuales podemos percibir esa situación superior y más significativa del ser donde reside todo el esplendor del arte". Paul Klee dijo: "el objeto se expande más allá de los límites de su apariencia por nuestro conocimiento de que la cosa es más que el exterior que nos presenta ante los ojos". Y Jean Bazaine escribió: "Un objeto despierta nuestro amor sólo porque parece ser el portador de poderes que son mayores que él".

Pensamientos de este tipo buscan sensaciones más allá de lo que nuestros ojos ven, entrando en los límites del misterio y donde el inconsciente recoge todo lo que el consciente real no asimila por haber alcanzado su límite racional.

Todas las sensaciones recogidas en el interior de los hipogeos hacen que uno se integre en el mundo mágico de los colores, donde sus significados tenían sus finalidades y al ir realizando la pintura no se apercibían que al ir haciéndola, estaban proyectando su psique en la materia utilizada, dándole una impronta personal, que nos ha transmitido

a través del tiempo y que en los hipogeos adquieren una dimensión viva como el reflejo del momento que fueron realizados.

CONSTRUCCION Y TRASCENDENCIA EN LOS HIPOGEOS.-

Todas las tumbas, fueron realizadas en la capa de TOBA o ceniza volcánica endurecida, la cual se haya en Tierradentro bajo el estrato superficial de tierra negra,

Uno de los hipogeos del cementerio de La-Loma de Segovia en Tierradentro, estaba sin terminar, lo que demuestra y enseña cómo se construían los mismos. Comenzaba con la realización del pozo y, a continuación, se seguía con la cámara lateral; después se esbozan los nichos vecinos a la entrada y la parte frontal de las columnas centrales, adentrándose hacia el fondo a través del conducto formado por la separación entre ellas; luego, se continuaba la talla de los primeros nichos laterales, a la vez que se ensanchaba la parte trasera de la separación entre columnas, de manera que se conformara la estructura tridimensional de éstas. Una vez resueltas las mismas y cumpliendo su función de sustentar, se procedía a la elaboración de los nichos restantes horizontales y verticales, cornisas y capiteles. Una vez acabado,

la talla del recinto, venía el alisado de paredes y techo, ejecutado, simultáneamente, por una capa de tierra blanca, sobre la que más tarde se efectuaría la decoración a base de pintura negra y roja.

El arquitecto Leonardo Ayala planteó una teoría que es la más acertada y es la que hoy en día impera; según ésta, la construcción de los hipogeos, o sea, la morada de los muertos, están realizados como si se hubiera copiado con todo detalle, la habitación de los vivos, con lo que están tratando intencionadamente de reproducir bajo tierra y en la roca, el modelo que tienen de vivienda; incluso, hoy en día, las construcciones de BOHIOS y casas, siguen siendo primitivas, ya que poco es lo que ha cambiado, o nada, en la actualidad.

Se distingue perfectamente esta intención, ya que las columnas centrales y las pilastras talladas en las paredes, para separar los nichos y las vigas en relieve a distintas alturas, imitan la estrutura de las casas ceremoniales y de las viviendas como BOHIOS Y RANCHOS, que son usadas en la

actualidad por varios grupos de indígenas que siguen utilizando el mismo tipo de vivienda; la casa de los vivos tiende a desaparecer, ya que los materiales empleados en su construcción son perecederos. En las casas o ranchos, bohios, etc., el empleo de maderas, como la "GUADUA", y el entretelado de las distintas ramas que lo componen hacen de estas viviendas una durabilidad pequeña; esto también se debe al clima que es bastante benigno, por esto, seguramente, el copiarlas les están dando una proyección mayor, pues así los finados podrían estar descansando en un lugar igual al que habían conocido en vida. Es curioso observar los dibujos geométricos que se utilizan en las distintas culturas como medio de representación y la síntesis a la que suelen desembocar por distintos caminos, dando, incluso, significados distintos, pero que su figuración a los ojos del observador son iguales. Un ejemplo de lo que estoy exponiendo, puede ser el dibujo que realizan para indicar unos elementos arquitectónicos, en este caso es la representación de un techo con sus vigas; lo mismo podemos decir si partimos de un rombo o un cuadrado interior oscuro y lo am-

pliamos, haciendo sus lados paralelos, hasta tocar en el sentido longitudinal de las líneas, que aquí están representando lo que serían vigas del techo; la función de los cuadrados o rombos sería el esquema de los techos entretejidos de ramaje.

DIFERENCIAS ENTRE LOS HIPOGEOS

EGIPCIO Y DE TIERRADENTRO

EGIPTO

Clima: seco

Colocación del hipogeo: Acanalado res-
guardado.

Corredores largos hasta la cámara mor-
tuoria.

Enterramiento del finado en sarcófago.
Cuerpo íntegro incluso momificado.

Decoración exuberante con temas que
van desde la vida del difunto a fies-
tas, guerras, caza, etc.

Realización: trabajaron distintos gre-
mios.

TIERRADENTRO

húmedo (vegetación exuberante)

Altiplano y lomas (sin resguardar)

Rajada en escalera de tipo helicoi-
dal, similar a la de caracol desem-
bocando en la propia tumba o cámara.

Dos formas de enterramiento: 1º En-
terramiento primario "GUACAS" sepul-
turas o tumbas, hasta que del cuerpo
solo quedan los huesos, que, son que
mados.

2º introducidos en vasijas y coloca-
dos en la cámara mortuoria, estos
son los hipogeos secundarios.

Decoración geométrica, representación
de la casa o vivienda, figuración es-
quemática en columnas (caras en lo
que sería el capitel, está entre ta-
llado e inciso aparte de la coloración)

Trabajaron pocas personas, ya que no
había luz y tampoco sitio para muchos
pues había que extraer el material ex-
cavado.

REFERENCIAS DE IGUALDAD

Culto a los muertos, decoración de paredes y el uso de la geometría.

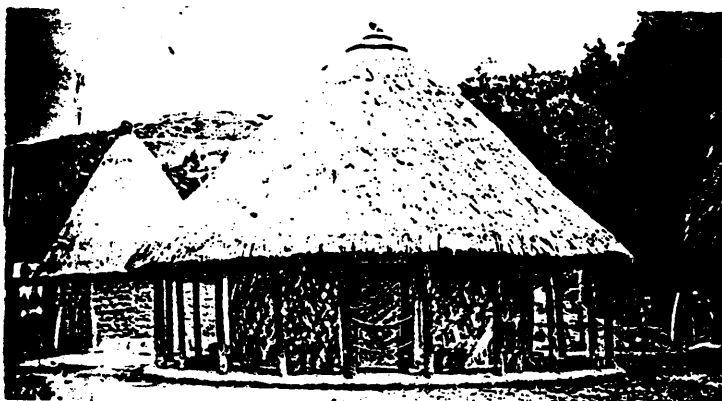
ARQUITECTURA TRADICIONAL COLOMBIANA.-

Con la llegada de los españoles, tras la conquista, se aportan nuevos materiales, desconocidos totalmente por las comunidades indígenas, las cuales empleaban en sus construcciones materiales perecederos y de tipo vegetal, como ya hemos apuntado anteriormente. Al entrar en contacto con estos nuevos materiales dan paso a un nuevo tipo de arquitectura conocida como "COLONIAL": la teja reemplaza la cubierta de paja o de otros materiales vegetales, y lo mismo ocurre con las paredes, que de estar construidas con una mezcla de caña y arcilla llamada "SAMAREQUE"¹⁵ son reemplazadas por el ladrillo, el adobe y el trabajo de sillería.

Los distintos tipos de construcción que en la actualidad se vienen llevando a cabo por las diferentes sociedades indígenas en todo el país, ya que por su marginación y ubicación en lugares poco accesibles, continúan con sus construcciones primitivas, sin que el desarrollo de la civilización les haya afectado.



El Tambo, vivienda de los indios "emberá" o "noanamá", construida sobre una plataforma elevada a modo de palafito, donde se aprecia la carencia de muros.



Vivienda muisca, reconstruida bajo la dirección del arquólogo Eliecer Silva Célis. Museo al aire libre de Sogamoso.



Detalle de la vivienda de caciques, donde se aprecia el entretejido de las paredes y el doble cercado.

Cada asentamiento aprovecha el material vegetal de la zona y, al mismo tiempo, designa en su lengua el nombre de la vivienda. Los indios "EMBERA" o "NOANAMA"¹⁶ la llaman "TAMBO"; ésta es construida sobre una plataforma que elevan ligeramente del suelo para protegerles de animales y de la humedad; el techo es cónico, y tiene, también, distintas alturas con pequeñas plataformas a modo de estanterías, que les sirven de graneros. En la construcción del techo se usan hojas de palma, y se les llama "PALMICHE". En estos TAMBOS, la decoración mural no existe, ya que carece de paredes, los techos se sujetan sólo por medio de varillas de Guadua, que hacen las veces de columnas de sustentación.

LOS RANCHOS son, también, construcciones íntegramente realizadas con materiales vegetales. Otro tipo de techo es el que realizan con la GUADUA, que es una variedad del Bambú; crece en diversos diámetros y longitudes; es una madera hueca y fibrosa de una gran capacidad de resistencia a la tracción, bastante flexible y está cortada en medias secciones, se coloca alternativamente en for-

ma de teja; también, se utiliza la paja, etc.

Los MUISCAS¹⁷ hacían unas construcciones en círculo; éstas se dividían en: unifamiliares, multifamiliares, de jerarcas o caciques, casa-almacén y templos.

Las casas de los caciques consistían en un primer círculo de columnas, que servía de sustentación al techo, y en otro círculo interior que era la vivienda propiamente dicha.

Las unifamiliares no tenían ese primer círculo de columnas, y la decoración exterior de las paredes estaba formada por un dibujo trenzado y geométrico, que daría al muro una característica nueva de decoración vegetal.

Desde poco más de una década se están haciendo estudios más intensos para diferenciar los distintos tipos de hipogeos, analizando las formas de los mismos, y agrupándolos por importancia de tamaño y por distintas variantes que se da en ellos.

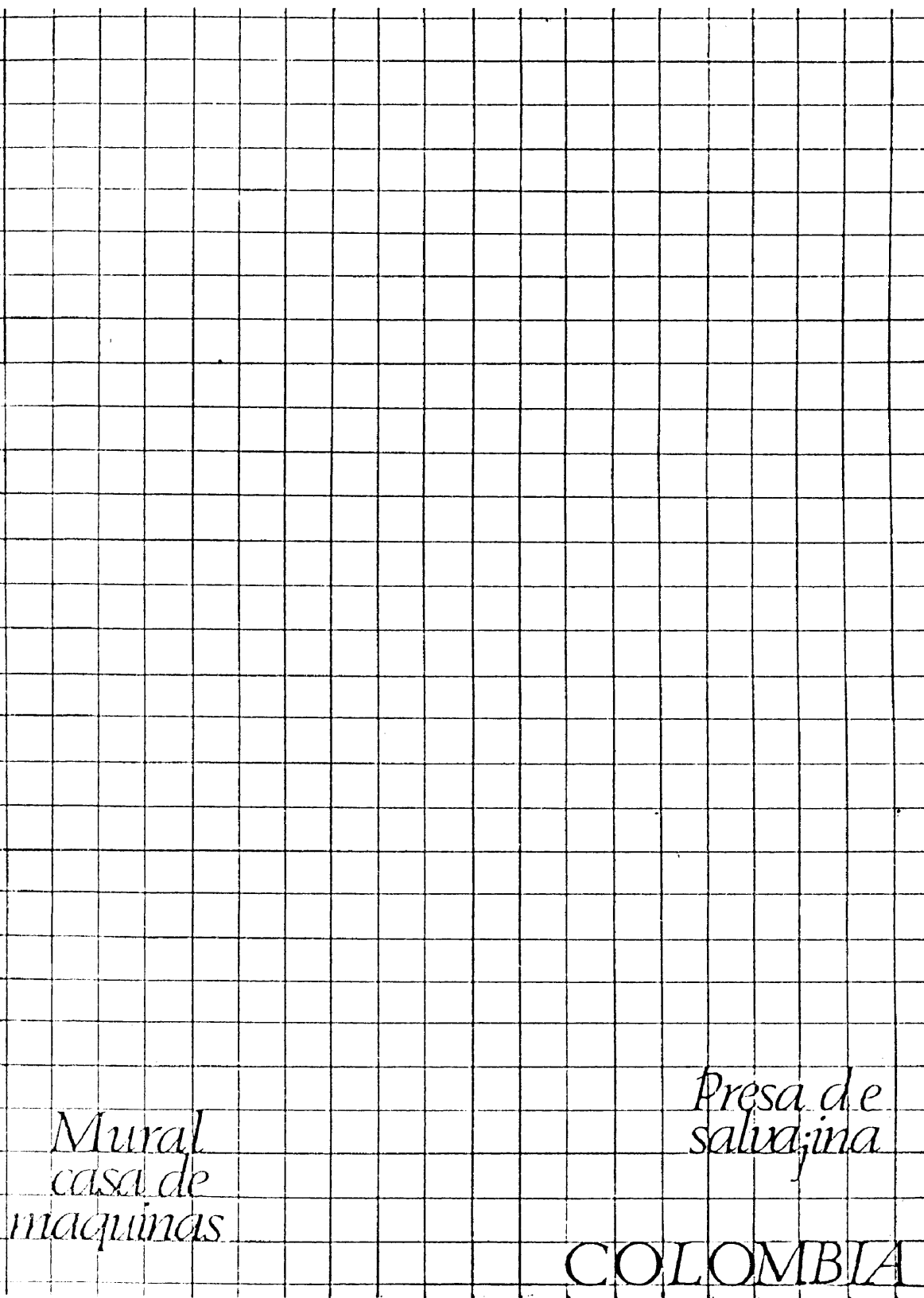
El estudio de los hipogeos de la zona de Tierradentro, así como su cultura en general fué la

primera manifestación y el primer contacto que tuvimos con las distintas culturas pre-colombianas. Esta aproximación vivida "in situ" sirvió para alumbrarnos la primera idea de lo que pretendíamos realizar, y aunque, más tarde, como ya hemos dicho anteriormente, tuvimos que desviar nuestras investigaciones, no obstante en nuestro ánimo artístico iban quedando esos rasgos autóctonos que habían perdurado a través de los siglos.

- 1.- CATALOGO EXPOSICION - CULTURAS INDIGENAS DE LOS ANDES SEPTENTRIONALES. Tercera exposición del ciclo "LAS CULTURAS DE AMERICA EN LA EPOCA DEL DESCUBRIMIENTO". Museo de América (Madrid) del 10 de Abril al 5 de Mayo 1985. Página 11.
- 2.- MANUAL DE ARQUEOLOGIA COLOMBIANA. Autora, Lucía Rojas de Perdomo. Página 337. Editores Carlos Valencia. Primera Edición. Diciembre 1979.
- 3.- SUMMA ARTIS, HISTORIA GENERAL DEL ARTE. Autor José Pijoan. Volúmen III "El Arte Egipcio" Novena Edición Página 333. ESPASA - CALPE, S.A.
- 4.- SUMMA ARTIS, HISTORIA GENERAL DEL ARTE. OP. Cit. Páginas 329 y 333.
- 5.- DIOSSES TUMBAS Y SABIOS, Autor C.W. Ceram. Capítulo XV "MOMIAS", página 168. Ediciones Destino. Colección Destinolibro. Volúmen 12.
- 6.- SAN AGUSTIN Y TIERRADENTRO - GUIA ARQUEOLOGICA. Corporación Nacional de Turismo. Colombia. Ministerio de Desarrollo Económico, Página 19 Tierradentro.

- 7.- HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE. Autor Arnold Hauser. Capítulo I. Tiempos Prehistóricos-Paleolítico. Página 11. Editorial Labor, SA 19ª Edición. 1985
- 8.- HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE. OP. Cit. Página 28.
- 9.- HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE. OP. Cit. Página 30.
- 10.-SUMMA ARTIS. HISTORIA GENERAL DEL ARTE. Autor José Pijoan. Volumen IV El Arte Griego. Página 31. Espasa Calpe, SA.
- 11.-CERAMICA DEL LEVANTE ESPAÑOL. Autor Manuel González Martí. Siglos Medievales. Tomo III. Azulejos "Socarrats" y retablos. Página 426. Editorial Labor. SA.
- 12.-HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE. OP.Cit. Página 36.
- 13.-HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO. Tomo I. Dirección Científica de la obra Eugenio Barney-Cabrera. Página 194. SALVAT EDITORES COLOMBIANA, SA. 1977.

- 14.- EL HOMBRE Y SUS SIMBOLOS. Autor Carl G. Jung. Página 254. Aguilar SA de Ediciones. Edición Española Segunda Edición 1974.
- 15.- HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO. Tomo III. OP. Cit. Página 631 - 633. El Legado Indígena en la Arquitectura, por Carlos Morales y Dicken Castro.
- 16.- HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO.. Tomo III. OP. Cit. Páginas 637 y 639.
- 17.- HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO. OP. Cit.. La Cultura del Maiz y de la Sal, por E. Barney-Cabrera. Tomo III, Páginas 515 y 546.



Presidencia
salvadora

COLOMBIA



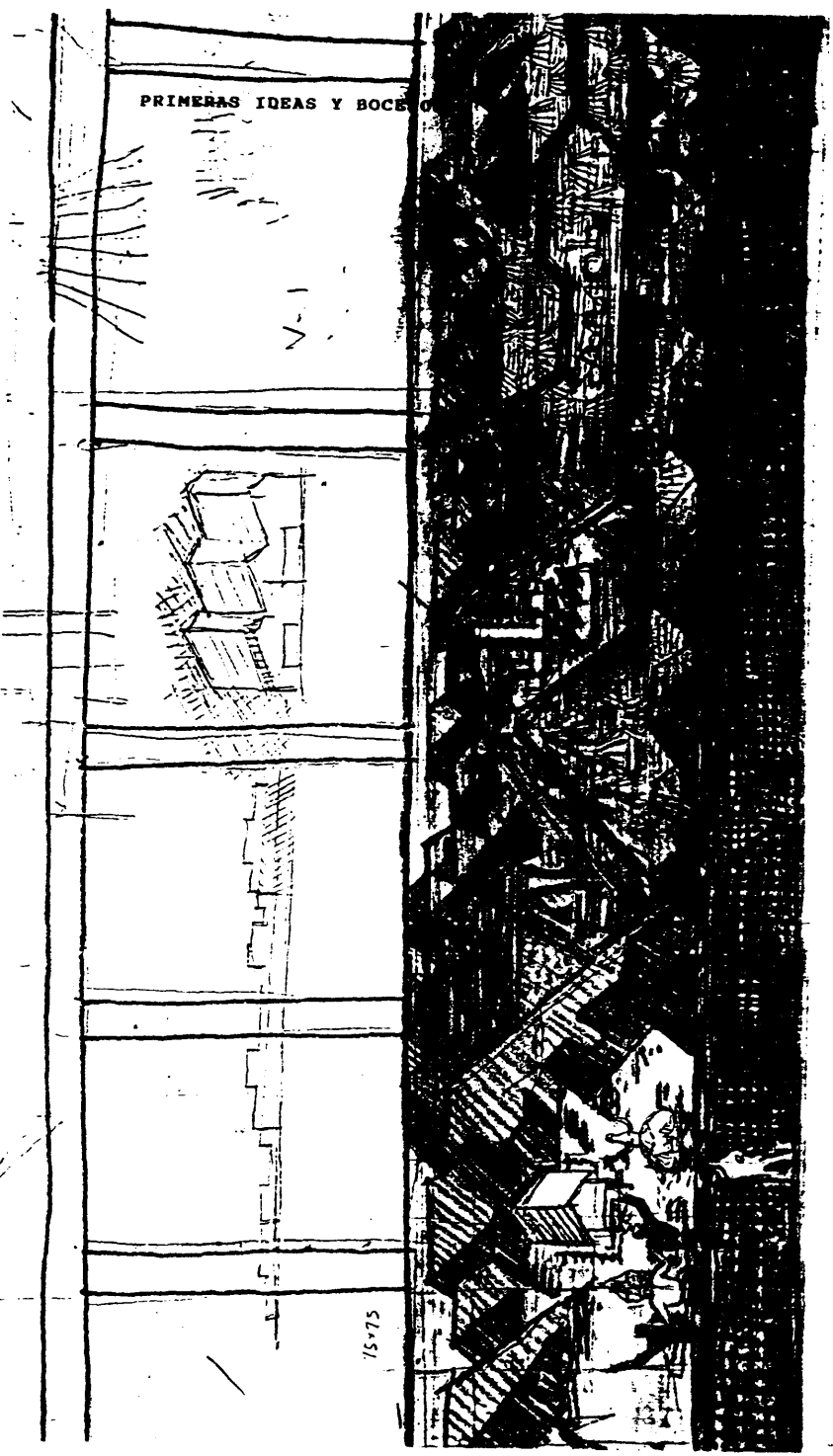
CAPITULO IV

PRIMERAS IDEAS Y BOCETOS

Antes de iniciar el regreso de nuestro primer viaje, tuvimos una última entrevista en la que nos comunicaron el tamaño y, también, el motivo o idea, incluso, nos pusieron condiciones iniciales, que nosotros después fuimos limando poco a poco. Cuando oímos por primera vez el tamaño nos impresionamos bastante, ya que se habló de 45 metros de largo por 5 de alto.

El arquitecto que había realizado los planos, tenía sus propias ideas de cómo llevar a cabo el mural. Su pensamiento era hacerlo en gresite, con figuras; representaría la historia del empleo de la electricidad, la idea del paso del río Cauca por las distintas localidades o provincias, y en cada paso, figuraría el elemento más importante del lugar, (monumento, artesanía, producto

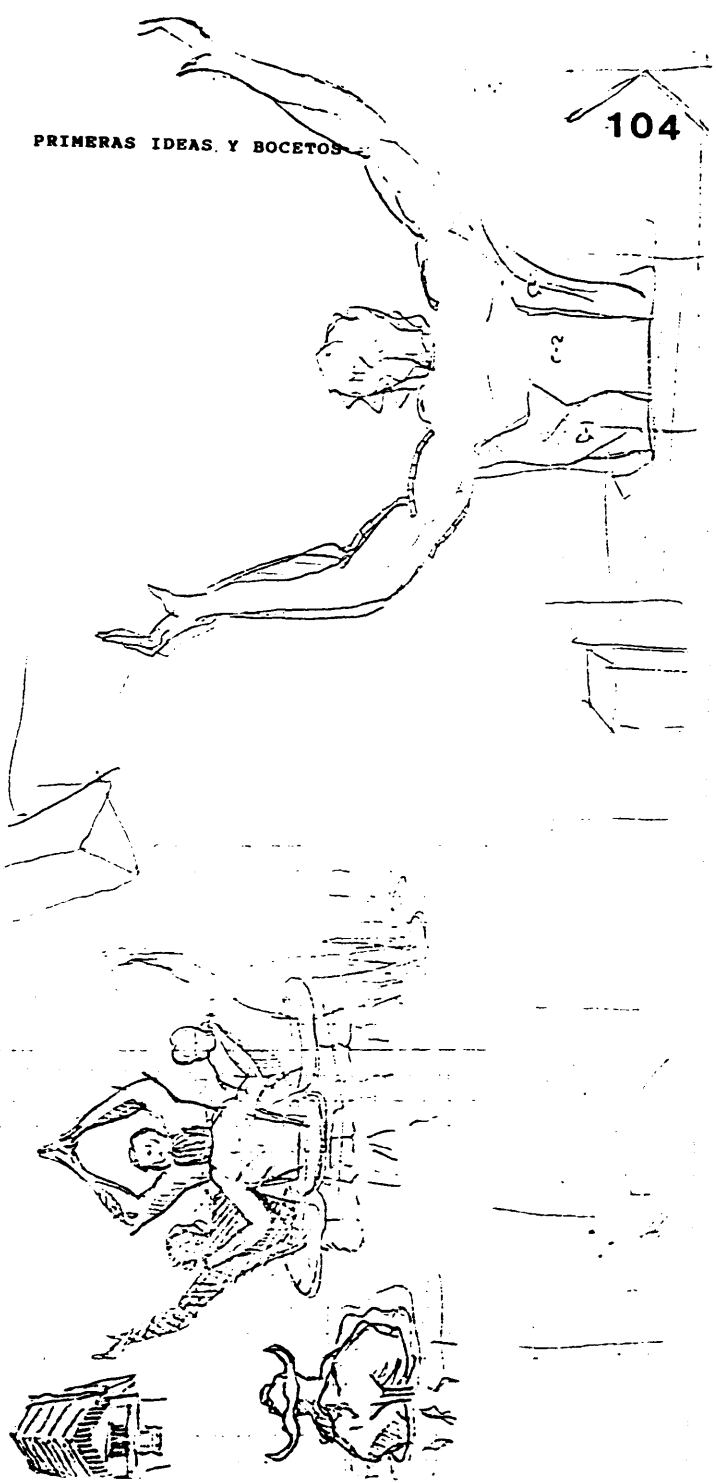
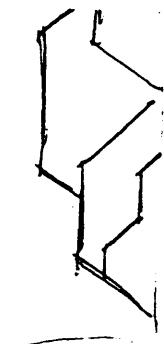
IDEA REALIZADA Y PROPUESTA POR EL ARQUITECTO



PRIMERAS IDEAS Y BOCE

15475

IDEA PROPUESTA POR EL ARQUITECTO Y REALIZADA POR EL MISMO



PRIMERAS IDEAS Y BOCETOS

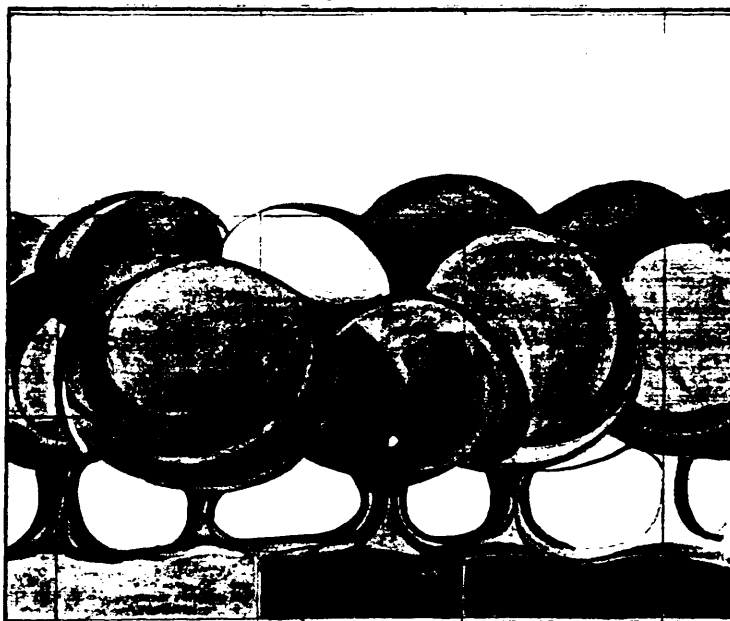
del campo, etc.). Esto nos hizo pensar en las obras folclóricas que se hacían aquí en España, en las que se representaba lo más típico de cada provincia, y con lo que no estábamos, en absoluto, de acuerdo. Y decidimos cambiarlo.

En España, empezamos a "abocetar" las ideas que surgían, en un principio sujetas a las normas del arquitecto, hasta que después de una semana decidimos abandonar su planteamiento; lo único que nos quedó de él fué el contenido explicativo de lo que tenía que representar, es decir, el río, la vegetación del lugar, la presa en sí y la energía que ésta iba a producir.

DIBUJOS.-

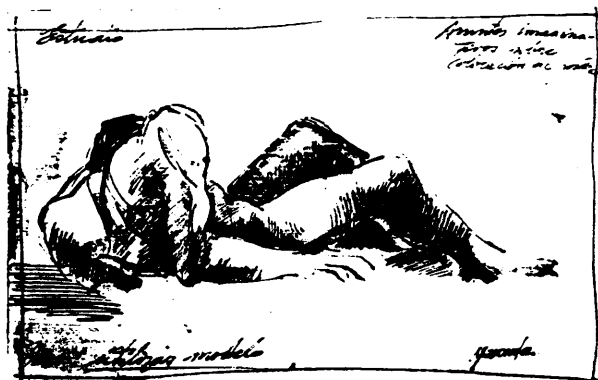
Estas primeras ideas reflejadas en estos dibujos demuestran los conceptos que nos querían imponer, en un principio, la junta erigida para juzgar el trabajo que debíamos hacer, dirigida ésta, por el arquitecto, el cual quiso que imperase su idea.

Concepto de árboles que pretendían se colocasen en el mural

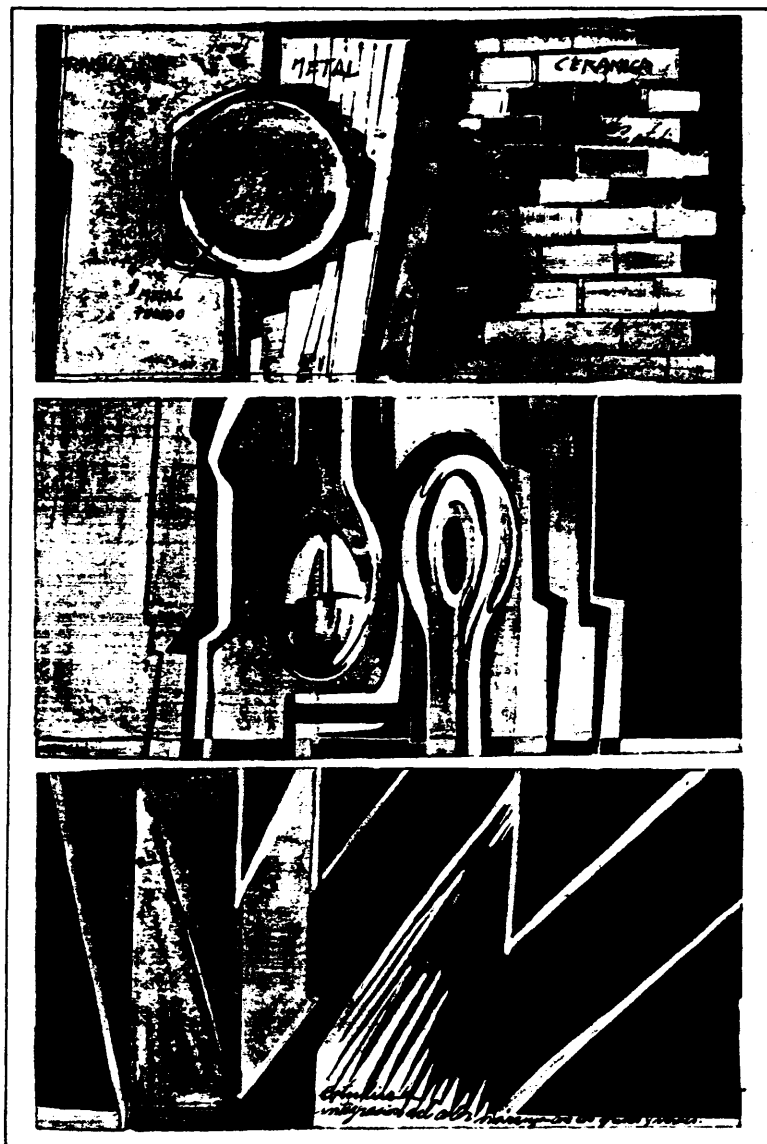




Acuarelas y tintas, representando figuras, que habría que estudiar, mas adelante, del natural, puesto que se pretendía que figurasen dentro de la temática de una inundación como es, un individuo agarrado a una tabla salvadora o después de haber salido de la inundación.

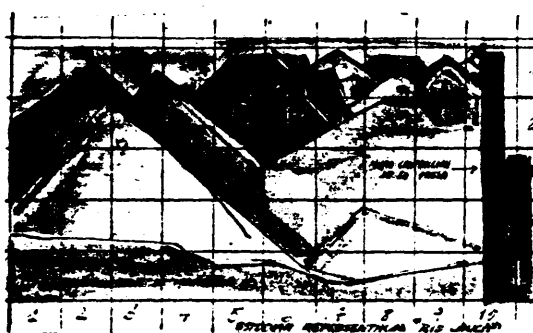






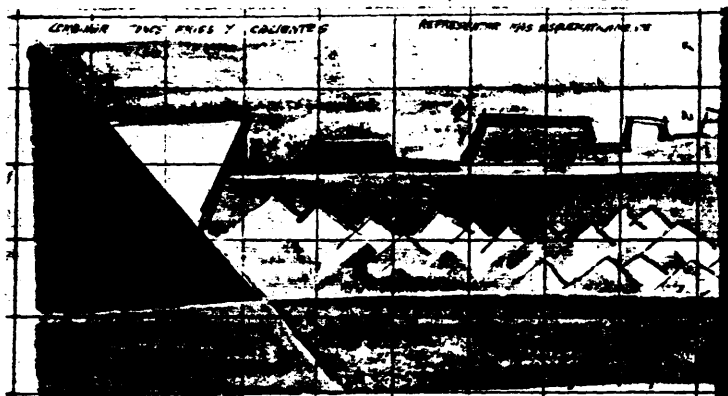






Primeras ideas válidas, donde hay un estudio de montañas y muro de contención de la presa.

Idea válida, pero finalmente rechazada por su coloración





REALIZACION DEL BOCETO.-

Empiezan las ideas y las dudas al escoger el camino que mejor explique el contenido de lo que estamos pretendiendo realizar. Empezamos a manejar documentación, planos, lugar donde irá ubicado el mural, viéndolo en el plano y pensando en lo que hemos visto y lo que pensamos realizar. Primero diseñamos, quitamos, pusimos y miramos si el relieve es interesante, después si merece la pena pintarlo y si lo haces qué color es el más idóneo; a continuación si debemos de emplear toda la paleta, o qué gama de colores escogemos, calientes o fríos. Así pues, esta fase se puede decir que es la de hacer bocetos, cada vez más y al cabo del día escoger si ha salido alguna forma o algo que podamos utilizar. Esta fase es ardua ya que hasta que se consigue algo el tiempo se hace largo, pues, se nota que no estamos trabajando en nuestra propia obra, aquella en la que se trabaja habitualmente, y con la que estamos totalmente familiarizados. Ahora tenemos que respetar una idea, y notamos que nos jugamos algo importante, pues sentimos que con este proyec

to te han puesto en las manos algo nuevo con lo que podemos experimentar. No podemos dejar marcharse la oportunidad que se presenta y entrar en la tensión de un trabajo que es el más importante que hemos realizado hasta la fecha, y que, al final, sentiremos una satisfacción personal que no se puede experimentar nada más que en muy contadas ocasiones.

Al documentarnos observando murales de todos los tiempos, lo mismo recogemos de la prehistoria, que nos trasladamos a los murales románicos u observamos los murales de Goya, para detenernos en los que más interés tienen para nosotros, como son los de nuestra propia época. Todo lo tenemos presente, aunque al ir resolviendo formas y sintetizando las mismas, nos van quedando posos de ellas, que son las que al final, bien estudiadas, elegiremos. Una vez resuelta la idea, viene la realización; nosotros lo solucionamos haciendo plantillas con papeles recortados, y pintándolas con aerosol. Después, fuimos pegando los recortes de papel, dibujando y pintando encima, lo que nos dio una limpieza de ejecución

muy importante en el trabajo que debíamos presentar.

TONOS FRIOS.-

La gama que escogimos fué de tonos fríos, en los que el azul era el color predominante. Para llegar a esta gama se puede decir que pasamos por tonalidades calientes como eran los tonos de tierras y ocre. Lo primero que desechamos fué la totalidad de la paleta que era la idea del arquitecto, el cual pretendía que se hiciera lo que él exponía, no solo desde el punto de vista de la idea, sino también de la realización. En una palabra, que poco a poco nos fuimos desmarcando de la idea del arquitecto, y fuimos plasmando nuestro propio proyecto creativo.

Su proyecto era bueno, pero sólo como folleto explicativo donde expusiera el plan por el que se había realizado la presa, y donde se explicara qué planes se cubrían con su realización. Esta era una de las obras importantes dentro del plan, no sólo de desarrollo, sino también de regulación de aguas y abastecimiento energético, en fin que cumplía una serie de funciones y el proyecto quería exponerlas todas en el mural; para nosotros éste tie-

ne que ser explicativo, pero no solo en base a una racionalización general, como podía ser una obra literaria, sino con el lenguaje del arte o por lo menos, en la intención; ya que cuando una obra se convierte en ARTE lleva consigo una historia, un fin, un mensaje que sintoniza el individuo receptor, en definitiva, un destino en el tiempo que al final será el que decante a favor o en contra, si es que la obra perdura y mantiene lo que se pretendió en su momento.

LA CERAMICA.-

Indagando en los distintos materiales que podríamos utilizar, nuestros primeros pasos fueron dados en el sugestivo campo de la cerámica, no por haber realizado mucha obra en este arte, pero sí, por haberla estudiado durante cinco años, y haber ejercido la docencia en la Escuela de Cerámica de Madrid durante trece, la práctica de la misma, no era de cerámica sino de dibujo, pero aplicado e íntimamente relacionado con las distintas técnicas cerámicas.

En un primer momento pensamos realizarlo en colaboración con un ceramista, Alfonso D'Ors; estudiamos la posibilidad de realizarlo con planchas de barro de 1 x 0'70 metros, sirviéndonos de un taller que estaba en Huelva; era en esta provincia en la que tenían una máquina galletera de amasar el barro, con posibilidad de salida de 0'70 metros, haciéndole una terraja especial con el grueso que debiera tener la placa; incluso, estuvimos pensando en qué clase de barro utilizar, ya que se necesitaban toneladas,

lo que significaba un esfuerzo enorme para amasarlo en esta máquina. Estuvimos, también, comprobando la posibilidad de rotura de las placas en un tanto por ciento, durante el secado; esto tenía gran inconveniente, pues, aun que la rotura es durante el secado, se puede volver a rehacer sin pérdida de material, pero con gran pérdida de tiempo, y, también, ha bía que contemplar las roturas en el horno, és tas sin posibilidad de volver a usarse. El pro yecto total sumaría de 335 a 400 placas, lo que suponía unas cuantas cocciones en horno de leña, sólo para tener placas cocidas, pero sin colorante.

Después de haber hecho el estudio y calculado los costes de realización, también se pensó en cocer las placas dando un bizcochado y tras ladarlas a Madrid a un lugar de trabajo donde fueran decoradas, pero las posibilidades de coc ción en horno de alta temperatura que tuviera una cabida grande era cada vez más problemática; cada vez que la investigación iba avanzando, los problemas y las dificultades surgían

a cada momento, entonces, pensamos en la posibilidad de realizarlo en Colombia, porque habíamos visto una tejera, que, todavía, parecía funcionar. En caso contrario, no habría supuesto ninguna dificultad el hacerlo allí, ya que hay mucha artesanía cerámica y podríamos haber utilizado cualquier taller. Previamente habríamos tenido que hacer el estudio de las distintas tierras y haber visto el grado de cocción que alcanzaban esos hornos, ya que la artesanía cerámica que vimos y por lo que pudimos comprobar, creemos llegaría, aproximadamente, a los 900 a 950 grados, según pudimos deducir por dureza y sonido de los objetos, como pucheros y cacharros a la venta; pero, lo que dió al traste con la realización cerámica fué el traslado de España a Colombia. Si se hubiera realizado aquí en España, el primer inconveniente sería que el riesgo de rotura en el traslado, que aunque fuera un porcentaje pequeño, habría que haberlo vuelto a hacer; esto habría supuesto un inconveniente muy importante, no solo por el trabajo, sino también de continuidad de color, porque no se tendría las placas, ni an-

terior ni posterior. El segundo inconveniente radicaba en que no pueden entrar ciertos materiales en Colombia, por estar prohibidos, lo que nos habría llevado a pedir permisos de exportación, etc.

A todos estos problemas hay que añadir el del secado; aunque se ponga en secaderos especiales si aquel no es progresivo, el barro se raja o agrieta. En fin, ante este cúmulo de dificultades optamos por abandonar la cerámica, y comenzamos a investigar nuevas técnicas.

NUEVAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS.-

Así pues, decidimos hacer un nuevo estudio y aplicar un nuevo concepto muy distinto, conservando la idea en cuanto a representación, pero intentando volver a la pintura que la mayoría de nosotros conocemos, como son las pinturas al agua, aerosoles, etc., más por estar viéndola representada en vallas, muros, fachadas, refiriéndonos a la pintura "al agua", (como acrílicos, vinilo, guache), aunque eso sí, con la intención que lo que pensábamos hacer, tuviera algo más que simple pintura, para lo cual ya pensábamos en hacer un pequeño relieve, y buscar las calidades con el mortero y los distintos tamaños de los áridos que pensábamos utilizar.

¿Qué es entonces lo que empieza a preocuparnos, sobre todo y de forma primaria, la calidad, (qué pensamos es lo más importante para nosotros, después de haber escogido la idea y realizado el proyecto). La calidad final en el muro hay que conseguirla, no solamente con la

pintura, que esto para nosotros es un capítulo aparte, sino aprovechar al máximo los conocimientos de los ingenieros. Es primordial visitar repetidamente la planta en la que se clasifican los distintos tipos de áridos y donde se seleccionan por su tamaño, distribuyéndolos a la central de hormigonado; aquí una vez preparadas las distintas dosificaciones se cargan en los camiones hormigoneras, también llamados pipas, que después descargarán en el lugar elegido por medio de encofrados. En este caso, utilizamos una pipa de dos metros cúbicos, con dosificación de tamaño máximo de un árido del 36, que traducido a un lenguaje menos técnico, es de tres centímetros y seis milímetros; esto lo utilizamos en la realización de unas placas que se fundieron aparte del mural; cada una de las referidas placas tenían una dimensión de un metro cuadrado por cinco centímetros de espesor y fueron éstas mismas las que se usaron en la parte final del mural, y que en su momento hablaremos de ellas.

Hasta que el proyecto es aprobado pasan ocho

meses de trabajo en el estudio; cambiando ideas, hasta que al final fué aprobado; algunos elementos todavía no los habían asimilado del todo, por eso los dejaron sin aprobar en un principio.

La obra tuvo que pasar el exámen de todo un consejo asesor, ante el cual hubo que defenderlo. La única dificultad estaba en la vegetación autóctona del lugar, que había que estudiarla y, por tanto, la forma de solución en el proyecto, pues querían que también se representase la casa de máquinas, dentro de lo que es el complejo de una central eléctrica, tema que habíamos trabajado más como energía de máquinas y poleas de trabajo de una obra; lo que ellos querían era más el estudio de la casa de máquinas, que era justamente el lugar donde iba a estar colocado el mural. Esa sala es la que contiene las turbinas productoras de energía, y es uno de los lugares más asépticos y cuidados, pues es donde está la parte superior de las turbinas que contienen los aparatos y maquinarias más sensibles, y donde van

las conducciones que las ponen en funcionamiento.

Otra de las luchas con las que también tuvimos que enfrentarnos, fué con las medidas asignadas al mural y que han ido cambiando desde los cuarenta y cinco metros de largo, en un principio, luego 54 metros, después 36 metros, 50 metros y por último 40 metros, que fué la definitiva. Tuvimos que cambiar también, la escala de altura varias veces, de 5 metros de alto hasta los 4'50, pero imperó la de 4'75 metros.

La cuestión de las dimensiones tardó en llegar, hasta que se pusieron de acuerdo los distintos miembros o partes; una de ellas era la empresa constructora que financiaba el mural, y otra la receptora o dueña del complejo eléctrico. Ante tanta duda, decidimos comenzar la obra aun que faltaba por precisar algunos datos técnicos. Datos que ya no eran decisivos y, por tanto, no afectarían esencialmente al proyecto elaborado.

CAPITULO V

CARACTERISTICAS TECNICAS DEL PROYECTO

El mural se inicia el día 18 de junio de 1985, para ser más exacto el día 17, que comenzamos a tener contactos a pié de obra y con los primeros estudios topográficos de la obra con los técnicos de la empresa, a los que les explicamos la necesidad de cuadrricular el muro que tenemos enfrente de nosotros, con medidas de un metro cuadrado; las medidas que tenemos en el proyecto son, como hemos dicho 45 metros, lo que supone casi todo el muro, el cual mide 52 o 54 metros en total. Como no hay una medida concreta, se inician las medidas a partir del centro de la sala de máquinas hacia los laterales; nos servimos para el marcado de las líneas, de la clásica cuerda mojada impregnada de colorante, pero nos damos cuenta que esto no sirve para nada, ya que desde 6 o 7 metros no se ve nada, y hay que reforzar las líneas

pintando encima y dando un grueso de más de un centímetro para poderse ver con cierta claridad el cuadriculado. Para ver el mural mejor, el punto de visión ideal será desde unos veinte o veintitrés metros de distancia, donde hay un pasillo frente al mural que recorre todo el foso donde están las turbinas. El mural queda 4'70 metros más bajo, ya que el punto óptimo de observación y la altura máxima del mural, están a la misma altura.

Cuadricular la pared llevó dos días de trabajo, porque había que estar moviendo andamios cada vez que se marcaba una línea. Después tuvimos que buscar obreros por mediación de uno de los contratistas de la obra; contratamos igualmente a dos oficiales de albañilería y dos peones para hacer el mortero o preparación del cemento; más tarde contratamos uno más para que fuera alisando la pared con una preparación de cemento más aguado, con el fin que quedara una superficie más o menos uniforme, sin tantans roturas, grietas, golpes, etc.

Esta operación, que parecía en un principio sencilla, se llevó en tiempo cinco días y eso que no se aplicó a todo el mural, sino a las partes que no estaban destinadas a llevar relieve. Una vez alisada la superfi-

cie, comenzó la fase siguiente, que era dibujar las formas del proyecto y según íbamos dibujando, al mismo tiempo íbamos colocando el relieve hecho con cemento, adosándolo al muro.

DIFICULTADES TECNICAS.-

Una de las dificultades más nimias, pero que hacía perder gran parte de tiempo, era el problema del andamiaje, ya que no había material idóneo, como tablones rectos que se fijaran bien, en una obra de las proporciones como en la que estábamos trabajando, y en todo el complejo de la obra; un día teníamos el material suficiente y al otro día había desaparecido, incluyendo los andamios y el cemento.

Otra de las dificultades que tuvimos que afrontar fué la cuestión de la altura, ya que sufría mos vértigo. En situaciones como ésta se consigue trabajar a otro ritmo y con otras perspectivas a las que normalmente uno tiene; o- frece una visión distinta de lo que hasta hace poco tiempo habíamos considerado de gran importancia en nuestro trabajo, nos estamos refiriendo al trabajo en el estudio propio, con las obras más o menos intimistas, aquí estamos solos ante lo que estamos pretendiendo realizar, allí, muchas veces, tenemos que luchar con ele

mentos que son ajenos a la finalidad de lo que realizamos.

Allí tenemos un grupo de trabajo que va a realizar lo que está en el boceto, algunas veces con más fortuna que otras, y si lo que se ha realizado no queda bien, hay que volver a empezar. Durante el proceso de realización, hubo que rehacer trabajos en numerosas ocasiones, por no encontrarnos presentes unas veces, o bien, por estar en la planta de áridos o en cualquier otra parte.

Ante este estado de cosas, temíamos cuando temíamos que faltar por cualquier causa, ante las posibles consecuencias que esto nos acarreaba. De aquí se puede deducir el grado de cualificación de la mano de obra de un país en vías de desarrollo, y las dificultades para llevar a cabo obras de este tipo.

De todo el tiempo que duró la realización del mural, que fué de 37 días total, habremos faltado en el conjunto unas 7 u 8 horas de traba-

jo, como máximo, ya que al final, teníamos ver
dadero temor en dejar la obra por lo que nos
podríamos encontrar al regreso.

La jornada de trabajo comenzaba a las siete de
la mañana y algunos días los obreros se solían
quedar haciendo horas, llegando hasta trece,
aunque el rendimiento, como es de suponer, no
era pleno en todas ellas.

Allí se trabajó hasta los sábados y los domin-
gos con el objetivo de ver la obra realizada.
Lo verdaderamente desagradable era tener que
estar a expensas de alguien, aunque nada más
fuera, para poder moverse con rapidez; nos re-
ferimos a la colocación de andamios en los que
se puede estar trabajando y no poder seguir
porque si decidimos colocar nosotros mismos el
andamio, tenemos que empezar por desmontarlo y
trasladarlo del lugar, o bien, entre tres o cua-
tro intentar moverlo y llevarlo al sitio que
quieres, sin desmontar. Esto último es lo que
hacíamos al cabo de unas semanas, ya que cogi-
mos bastante práctica al ir avanzando en el pro

ceso de ejecución. Se trabajaba en tres lugares distintos, cada oficial albañil con su peón; a las dos semanas de trabajo se unieron dos pintores que eran los que estaban pintando la sala de máquinas, contratados por una empresa que a su vez era subcontratista, estos dos pintores, una vez que se llegó a convenir las condiciones, se unieron a nosotros y empezamos a pintar.

LA PINTURA.-

Se puede decir, sin llegar a la exageración, que en un 80% del mural, se llegaron a aplicar de seis a ocho capas de pintura; el 20% restante tiene una veladura dada con la pistola desde una distancia de un metro y medio, ya que queríamos conseguir que se apreciara bien el fondo, de forma natural con su propio color.

Ya que hacemos referencia a la pistola, tenemos que decir que estamos muy satisfechos de la calidad que proporciona su utilización, las posibilidades que tiene y las degradaciones que se pueden conseguir. Este resultado solo lo ofrece una herramienta de trabajo como es el aerógrafo, con el cual se realiza una técnica más sofisticada, ya que sin él, si se quiere conseguir algo similar, se tiene que hacer a base de tiempo, aún así, nunca se conseguirá esa calidad y limpieza en los distintos pasos degradantes.

La utilización de la pistola presentaba un se-

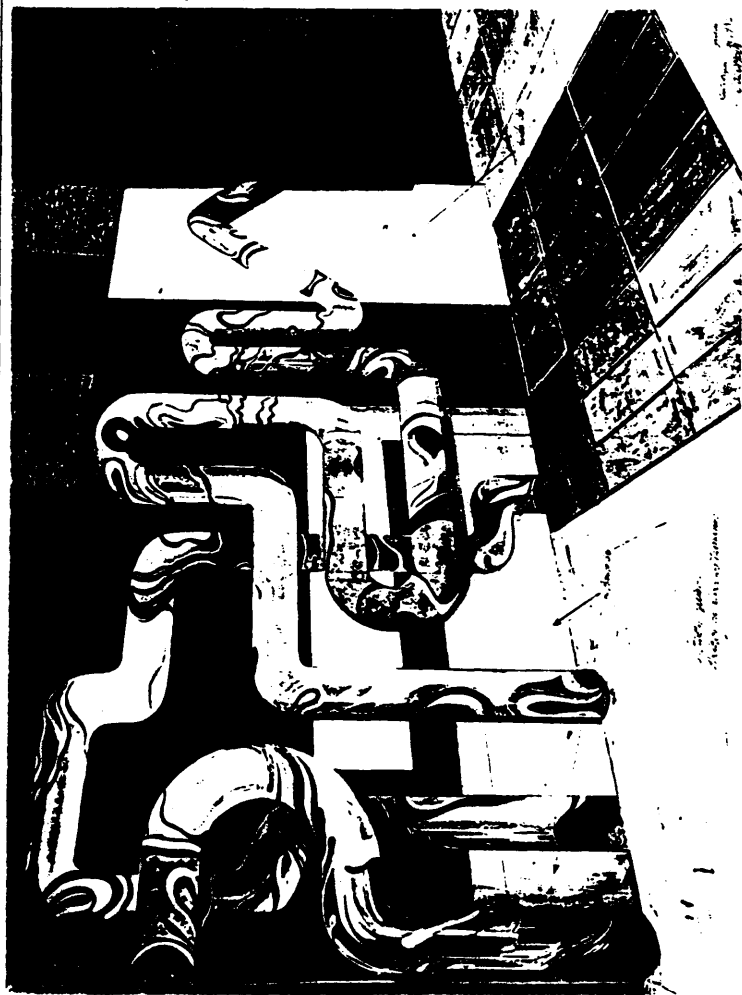
rio problema de aplicación resuelto mediante un paso especial en el torno, para acoplarla a una manguera; a ésta también hubo que hacerle otro paso de acoplamiento para que estas piezas fueran de unión y retirada rápida, para poder trabajar con más rapidez; manejar la manguera era complicado, ya que desde la pistola al compresor media mas de 100 metros, puesto que éste estaba situado en la parte de fuera del edificio. Este compresor al igual que los tres o cuatro que estaban situados en las partes estratégicas del edificio eran de gran capacidad con distintos acoplamientos para dar aire a seis o más mangueras, ya que como hemos dicho tenia varias salidas. Por haber sido usados muy asiduamente éstos estaban bastante trabajados, y por tocarlos distintas manos, estos compresores se les notaba bastantes problemas porque el color era manchado por el aceite que echaba por el conducto del aire.

La pintura que utilizamos, estaba hecha a base de vinilo. La gama de colores que empleamos, fué de azules, blanco, negro y un tono

hueso; llegamos a usar al final del mural, de 90 a 100 mezclas, que teníamos numeradas en distintos frascos, así como en el proyecto del mural, donde cada lugar del mismo estaba indicado con la numeración correspondiente al color; este boceto, al final del trabajo, por estar demasiado usado, acabó rompiéndose.

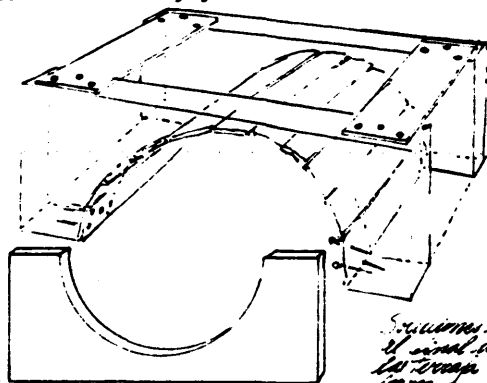
Cuando estaba realizado, aproximadamente la mitad del mural, todavía estábamos intentando solucionar la última parte, o lo que es lo mismo, la parte que debía representar la energía; para ello, el diseño jugaba con distintas alturas, porque ahí precisamente, era donde queríamos resaltar el relieve para que fuera lo que más impactase al espectador. Iniciamos el diseño haciendo que sobresaliera muy poco del muro, como un centímetro o centímetro y medio, y pretendiendo que al final fuese de cuarenta y cinco centímetros, lo cual le hubiera dado un aspecto distinto de como fué solucionado al final; pero, empezaron a surgir dificultades técnicas y económicas, pues si lo realizábamos con ese grosor era necesario encofrarlo y el

Proyecto desechado por dificultades técnicas, ya que se necesitaba hacer un encofrado que precisaba obreros especializados.

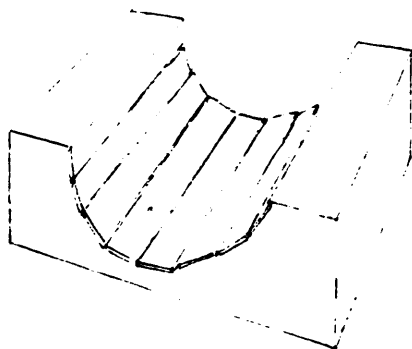


coste se elevaba considerablemente. Sería necesario contratar a carpinteros para que realizaran el encofrado, además, había que añadir la dificultad técnica para conseguir las curvas.

Buscamos una posible solución pegando tiras en una madera de 4 centímetros de grueso a la que previamente, dimos la forma de media circunferencia, cuyo diámetro fué de 40 centímetros; pero vimos que, cuando este montaje se separaba del muro, quedaban unas líneas longitudinales marcadas en la forma que representaba el tubo, que hubiera habido que lijar con alguna máquina y darles formas redondeadas y lisas; esas líneas no se debían notar a todo lo largo del tubo, ya que hubiéramos jugado con calidades de muy dis-



*Se lijan, sechan
el metal, se lijaron
las tiras, se dan
forma.*

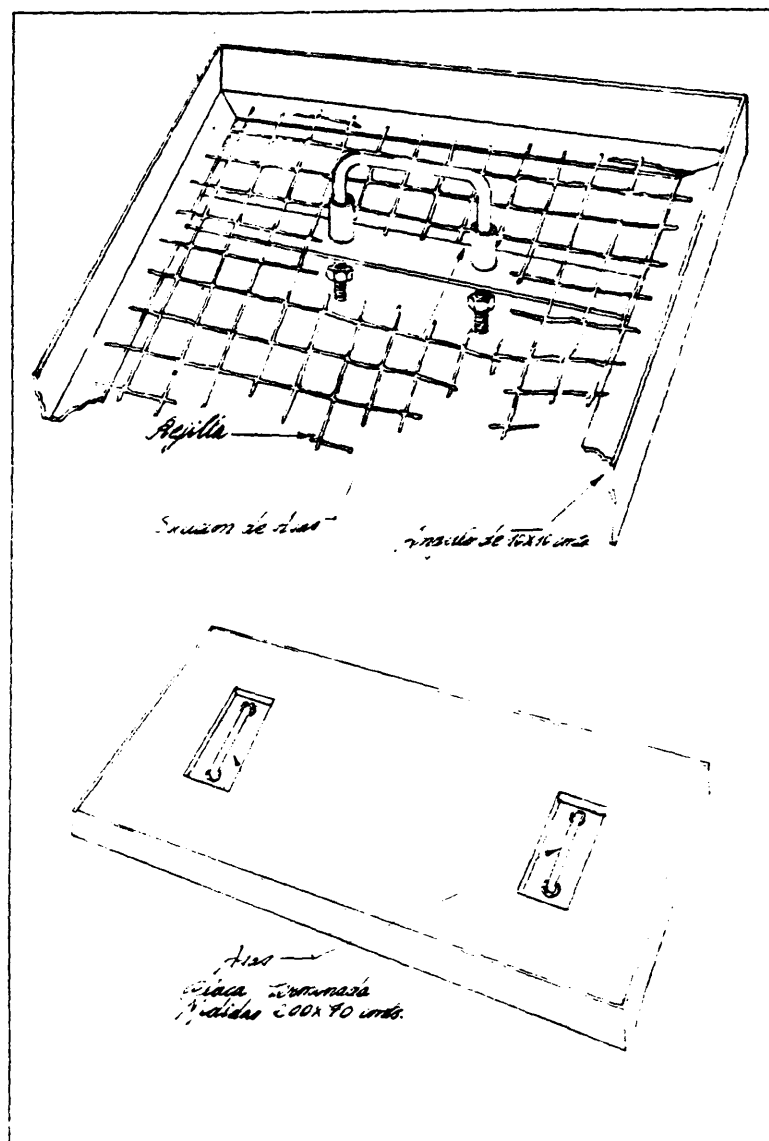


*Solución sencilla de
ser con las masas constructivas etc.*

tintos gruesos de los áridos que pensábamos emplear. Finalmente, desechamos esta posibilidad. Otra de las dificultades con las que tropezamos, fué el pavimento, el cual todavía no estaba colocado y del que solo sabíamos que se compondría de losas.

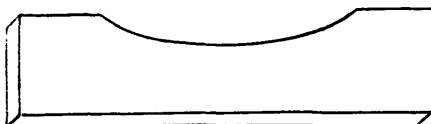
Estas losas tendrían gran importancia, ya que es el lugar por donde el puente-grua introduce y pasa los materiales pesados, como maquinaria, etc., por tanto, estaban realizadas con

un cerco metálico; soldadas a este cerco van unas varillas en forma de parrilla, en él se echa el hormigón que queda sin llegar a la su perficie, pues esta última capa o parte, va rematada con otro tipo de hormigón, cuyo cemento es blanco y el árido que se usa es marmolín, a éste se le echa un colorante para que una vez secado el cemento quede bien coloreado y para que se le pueda pulir y conseguir un acabado definitivo. A las baldosas en el momento de fundirlas, se les colocan unas asas o argollas que son para levantarlas y poder manejarlas. Van colocadas en el centro longitudinal, pero separadas unos 20 centímetros de los laterales más cortos, ya que cada baldosa tiene dos metros de largo por sesenta o setenta centímetros de ancho. Estas baldosas iban separadas del mural, solo veinte centímetros; lo que obligaba a retirar las que estaban mas cercanas a la pared. Operación muy delicada, pues el peso de cada baldosa es de unos 300 Kg., y el manejarlas, aunque fuera con la grua, constituía un peligro para el mural.



PARTE FINAL. REALIZACION.-

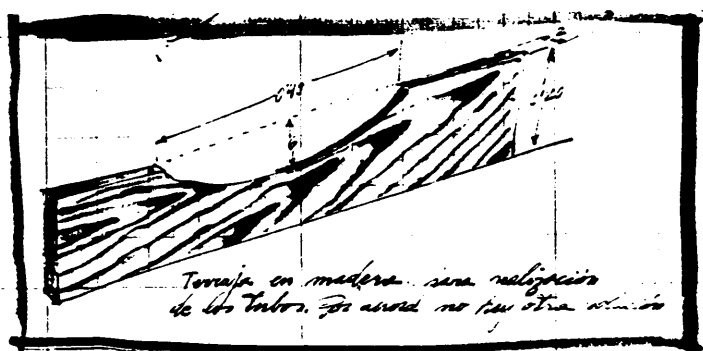
Tantas dificultades estaban complicando excesivamente la solución final, creando interferencias en el desarrollo del trabajo, cuando era más necesario que todo discurriese con fluidez,



así que decidimos hacer una terraja de 40 centímetros de anchura y 6 de alto en la parte más elevada de la curva; se hicieron dos de ellas

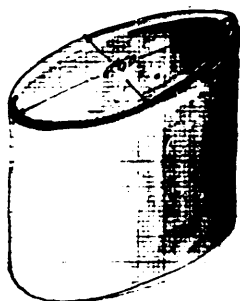


en madera de 2 centímetros de anchura para trabajar dos equipos al mismo tiempo, ya que había dos oficiales, cada uno con su respectivo peón y trabajando cercanos para llevar la obra lo más rápidamente posible, aunque antes de u-

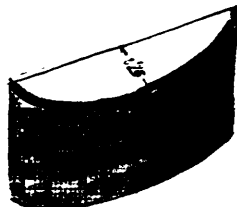


Solución final de la terraja.

Distintas soluciones desechadas para la realización de los tubos.



Intento mostrar tres tubos de diámetro de 50 mm. 540



Se trata de un tubo de madera de 50 mm. 540

Soluciones de tubos inconsistentes y también en forma de los curvos porque no pueden realizarlos con material.

sar una terraja, había que realizar el fondo sobre el que se utilizaría o aplicaría ésta.

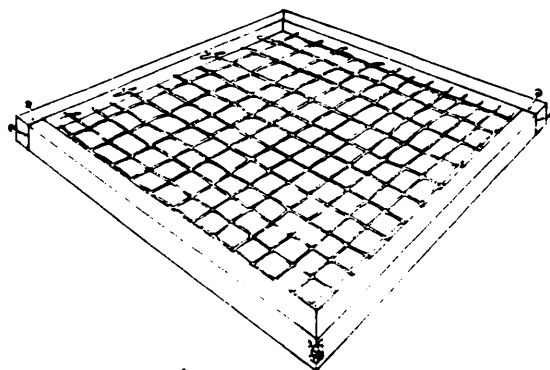
Esta era la última parte del mural, y para nosotros, era el resultado final de lo que pretendíamos decir con este lenguaje artístico, que habíamos propuesto y que en su momento, fué aprobado por la junta que lo juzgó; es por lo tanto, en este final, donde debíamos esforzarnos al máximo y donde nos volcamos apasionadamente, para conseguir ese resultado que perseguíamos desde el principio.

Antes del uso de la terraja, hubo que preparar la pared sobre la cual iría lo que llamamos los tubos de energía, una vez transformada ésta por las turbinas, las cuales también, tienen su lugar de representación en el mural. Al ser la parte final, habíamos pretendido que fuese subiendo "in crescendo" de materia, porque, como más arriba hemos expuesto, la iniciación se limitaba a un pequeño relieve que queríamos, incluso, que partiese de cero y que, poco a poco, llegase a la forma corpórea y total de las tres di-

mensajes, pero, hemos dicho, esto fué totalmente imposible, así es que tuvimos que atenernos a la realidad; ya sin dudas y sin ningún tipo de trabas, empezamos la realización de 40 placas de un metro cuadrado y cinco o seis centímetros de espesor. Estas placas estaban ya pensadas en un principio, (aunque como solución final, si es que no se podía llegar al pretendido relieve o forma escultural), solo que al iniciarse su realización hubo alguna que otra discusión en su forma de elaboración porque habíamos deseado que salieran escalonadamente de 5 centímetros hasta llegar, la última, a 10 centímetros, con llagas de dos de grueso por otros dos de profundidad, para que se notara perfectamente, desde lejos, que aquello eran baldosas o placas de un metro cuadrado. Sin embargo, esto tenía su dificultad porque hacer un grueso de 5 o 10 cm. requería un montaje que, hasta el momento, habíamos ido eludiendo, y habíamos podido solucionar sin tener que utilizar mano de obra muy especializada.

Por lo tanto la mejor solución, fué hacer los moldes con bastidores de madera de cinco centí-

metros de grueso, unos con bisagras en cada una de las esquinas para poder quitar las placas una vez fraguado el cemento, y otra solución fue clavarlas en sus esquinas. Se hicieron diez de



Bastidores que se hicieron para la colocación de las placas una vez fraguado el cemento se usaron para sacar el hormigón retirando los clavos de una u otra manera los 7 m. cuadrados.

estos bastidores en total, ocho de ellos con bisagras, saliendo cada día diez placas, las cuales, una vez fraguado el hormigón, se trasladaban para su colocación sobre el muro. La dificultad de manejo de cada una de estas placas y el peso tan grande que tenían, motivó la rotura de algunas; a todas hubo que hacerles unos grandes agujeros para poderlas colocar sobre la pa-

red en la que, previamente, habíamos colocado unos soportes de hierro de centímetro y medio o dos de grueso, de sujeción; todo este proceso duró una semana larga.

La mayor dificultad de esta fase se derivó de la falta de una grúa. Así pues, para levantar las losas hasta los cuatro metros, teníamos que ingeniárnoslas, hay que tener en cuenta, que ni con cinco personas, resultaba fácil su manejo; esto refleja, una vez más, las dificultades de orden infraestructural, que tuvimos que sortear para llevar a cabo el mural, en un país con una precariedad de medios técnicos considerable. La solución llegó, por fin, con la adaptación de uno de los ingenios de manivela, que se utilizan para subir los andamios cuando éstos están colgados. Con el artefacto llamado TRACTEL o Señorita, como se denomina en Colombia, y varias cadenas, ayudándonos con unos tablones que habíamos colocado sobre los cuales se sustentaba el subsodicho TRACTEL, pudimos, no sin grandes dificultades y al cabo del tiempo antes explicado, poder tener todas las plaquetas colocadas y

pegadas con mortero.

Cuando esta operación de pegado quedó finalizada, fué cuando se comenzó a trabajar con las terrajas; trabajo infatigable por la cantidad de mortero que había que aplicar sobre el soporte plaqueta. Allí nos turnábamos a moverlo todos, desde los oficiales a los peones, pasando por los pintores.

CONCLUSION FINAL.-

La elaboración del mural fué muy enriquecedora porque en su realización tuvimos que colaborar con diferentes sectores artísticos, y porque nos llevó a investigar muchas técnicas. Empezamos a documentarnos estéticamente, a estudiar movimiento de masas, colocación y composición; todo lo que nos preocupaba lo investigábamos; hablamos con gente de diversos oficios, que son necesarios para la realización de la obra; ésto, en la soledad del estudio no se suele hacer, nada más que en contadas ocasiones.

Lo que hemos relatado ha sido para dar testimonio de todo lo que puede mover una obra de este tipo y características, sobre todo fuera del lugar de origen, donde se tienen que tratar todos los problemas de distinta forma. Si además, como ya hemos señalado, es un país en vías de desarrollo, las dificultades, a veces nimias, se acrecientan de tal forma, que estos pequeños problemas, llegan a constituir, por momentos, una verdadera preocupación, que podría haber ido en

detrimento del producto artístico. Pero, ante esas dificultades, el espíritu del hombre reacciona e intelectualmente las supera a pesar de las condiciones adversas. Al final, la obra realizada y el periodo de duración de la misma, han sido de lo más enriquecedor.

Numerosas son las conclusiones finales a las que hemos llegado a través de lo comentado en esta tesis, entre las que podríamos distinguir dos directrices, una primera en la que se situarían "las conclusiones conceptuales" y la segunda que enmarcarían los conceptos utilizados para llevar a cabo el proyecto para el cual hubimos de proponer un estilo artístico que no era en el que nos movíamos en el momento de la ejecución. Efectivamente, la realización de un muro de grandes dimensiones implica, también, el tiempo de durabilidad en la realización, adquiriendo éste, suma importancia, por lo que hace que el planteamiento lo estudiáramos con un concepto distinto de la pintura de caballete, que hasta ese momento habíamos empleado.

Según avanzaba el proceso creativo del proyecto, nos adentramos cada vez más en la visión de los espacios geométricos y desarrollándolos. Al mismo tiempo cambiaba el concepto de creación en el que ese momento estábamos inmersos, iniciamos la investigación de las distintas culturas y sus resultados que en un principio nos fueron imprescindibles para introducirnos en un lenguaje que nos sirviera para expresar nuestras inquietudes, sobre todo en las que estaban los materiales a utilizar y saber cuales serían los más idóneos. Tras esa investigación llegamos a la conclusión que los estudios que desarrollamos y que dejamos patente en el comentario de la tesis, sobre la cultura de Tierradentro, han sido de una enorme ayuda para la comprensión final.

En los comentarios, alusiones y referencias al muro en sí, y a las distintas culturas que tratamos, creímos de suma importancia comentarlas porque nos basamos en ellas para poder estudiar sus distintas soluciones, lo que nos ha conducido a conocerlas mejor, ya que la idiosincra-

sia de un continente a otro, aunque tenga similitudes es diferente, por tanto, las soluciones son distintas. La pretensión inicial fué el utilizar su lenguaje para expresar en su propia tierra el sentir de sus pueblos, aunque las posibles soluciones fuesen cambiando y de sus culturas nada más nos quedaremos con la visión geométrica. La búsqueda de soluciones ha finalizado con unos resultados que han enriquecido nuestra formación, y han redundado en beneficio del mural de la Presa de Salvajina, que es el que ha motivado esta Tesis.

Como comentamos en la parte del Anexo, tratamos las técnicas empleadas por los muralistas de Madrid y las empleadas en la pintura al aire libre, ya que como hemos apuntado con anterioridad, en la etapa inicial del proyecto todo lo que implicara mural, muro o alusiones decorativas era digno de ser estudiado por las posibles soluciones que nos podrían aportar.

Nosotros hemos empleado en la ejecución del mural técnicas pictóricas similares a las utiliza

das por los mismos, ya que la pintura utilizada es la misma que en esos murales protesta al aire libre, donde la utilización es pintura al agua. En nuestro trabajo el empleo de una pintura similar es más sofisticado puesto que incluso se utiliza una pistola como si de un aerosol se tratase para matizar, lo que nos hace introducirnos en la técnica de la Aerografía, donde hemos logrado conocer las posibilidades que puede tener en el gran formato, donde se puede llegar a ser muy sutil, pero que al estar supeditado el punto de vista del observador a una distancia, el tratamiento tiene que ser buscando el contraste del color diferenciándolos, incluso en algunos momentos con brusquedad.

Las conclusiones sacadas de estos muralistas al aire libre y de Madrid, han sido rapidez de ejecución y fórmulas de resolución con distintos materiales con los que, como apuntamos en las características técnicas del proyecto y en primeras ideas y bocetos, nos encontrábamos con trabas y propuestas que desechábamos. Las soluciones aportadas por ellos viendo sus murales y conversando, con los que incrementaron y fortalecie

ron y nos afirmaron en iniciar el mural sin tantos temores, como en un principio nos invadieron.

Nos hemos creído en la obligación de comentar las distintas fórmulas dadas por distintos colectivos, por un lado los Papúes, realizadores para nosotros, de murales sin muro y de decoración de los mismos, como elementos que no son pictóricos (Muro: palos y ramas entrettejidos), (Decoración: mandíbulas de cerdo), estas mismas fórmulas las observamos hoy en la ciudad, donde los murales eléctricos o de Neón, prescinden del muro, ya que los tubos de neón están sujetos a una estructura metálica. Por lo tanto, es importante observar las mismas conclusiones en dos pueblos tan distantes en el tiempo tecnológico. Cuando estudiamos estas posibilidades de decoración para poder utilizarlas en el mural, intentamos adelantar una fracción del mismo, que fuera a base de tubo de neón, como un Graffiti luminoso que estuvieran a distancia, oscilando entre los 50 centímetros a un metro, pero técnicamente era imposible realizarlo porque la ubicación del Mural, estaba en la planta por la que se accedía a los demás pisos, y era a través de ella, desde donde

se suministraba maquinaria o accesorios de mantenimiento por medio del puente grúa. En definitiva, la inexistencia de un muro como tal, en el muralismo decorativo de estas dos culturas tan diferentes, es lo que nos ha hecho unirlos en nuestra exposición.

El Graffiti es, al igual que los museos viales, temas que no nos parecía dejar apartados, por lo que los comentamos en el Anexo, ya que pretendíamos, como apuntamos con anterioridad, investigar en los distintos lenguajes del pueblo. En cuanto a las conclusiones referentes a los museos viales, nos parece que deben de estar presentes en el Anexo, por su aportación como solución de un colectivo, presentando una propuesta de embellecer el paisaje, frente al mensaje publicitario que es, en general, el que invade las márgenes de todas las carreteras o autopistas del mundo, sobre todo a la entrada de las grandes ciudades.

En lo tocante al empleo del vidrio, metales, cerámica, etc., hemos realizado pruebas que en algunos casos no dieron el resultado esperado, unas veces por falta de recursos, y en otros por no ser la técnica correcta, pero de todas las

realizaciones llevadas a cabo, la segunda directriz abarcaría todos los aspectos técnicos que hemos utilizado durante todo el proceso de elaboración del mural. No solo hay que destacar la técnica final empleada, sino las diferentes técnicas ensayadas durante el proceso, aunque muchas de ellas fueran posteriormente rechazadas. Hay que destacar las pruebas realizadas en vidrio, gres, cerámica, metales, etc., así como la utilización de la pistola como medio técnico que nos abre campos y soluciones de matización que antes había que conseguir con otros medios y con unos resultados menos óptimos.

De todo ello nos ha quedado el bagaje de unos conocimientos probados que siempre serán tenidos en cuenta si se acomete otra obra de similares características. Por lo tanto, las conclusiones de esta tesis, se materializan en la ejecución del proyecto del mural realizado en la Casa de Máquinas de la Presa de Salvajina en el Departamento del Cauca, Colombia.

MATERIAL UTILIZADO EN LA ELABORACION DEL MURAL

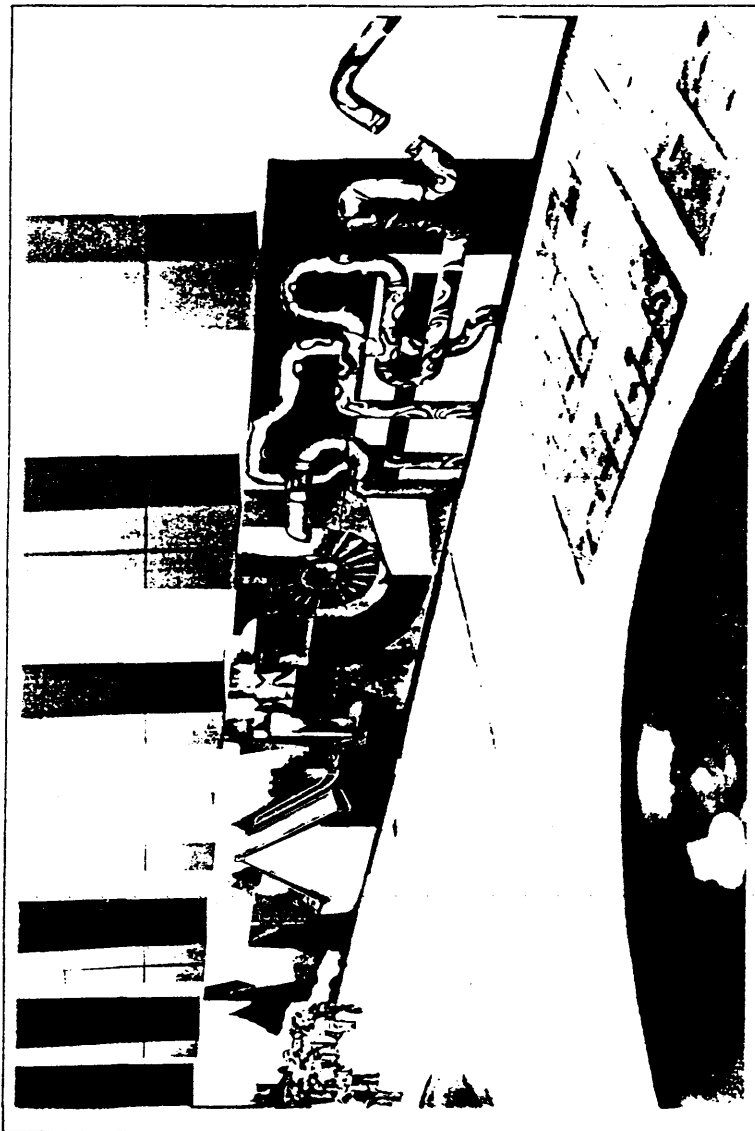
60 sacos de cemento, 4 metros cúbicos de arena, 3 metros cúbicos de concreto y una hormigonera de 2 metros cúbicos de cemento con árido del 36.

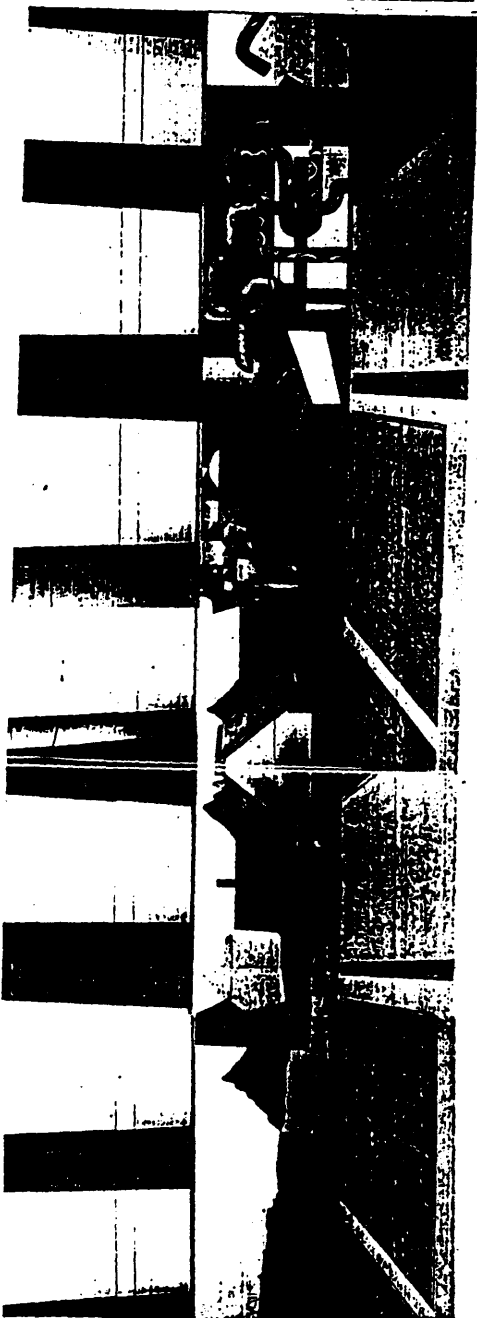
Pintura en cantidades y colores que se especifican a continuación:

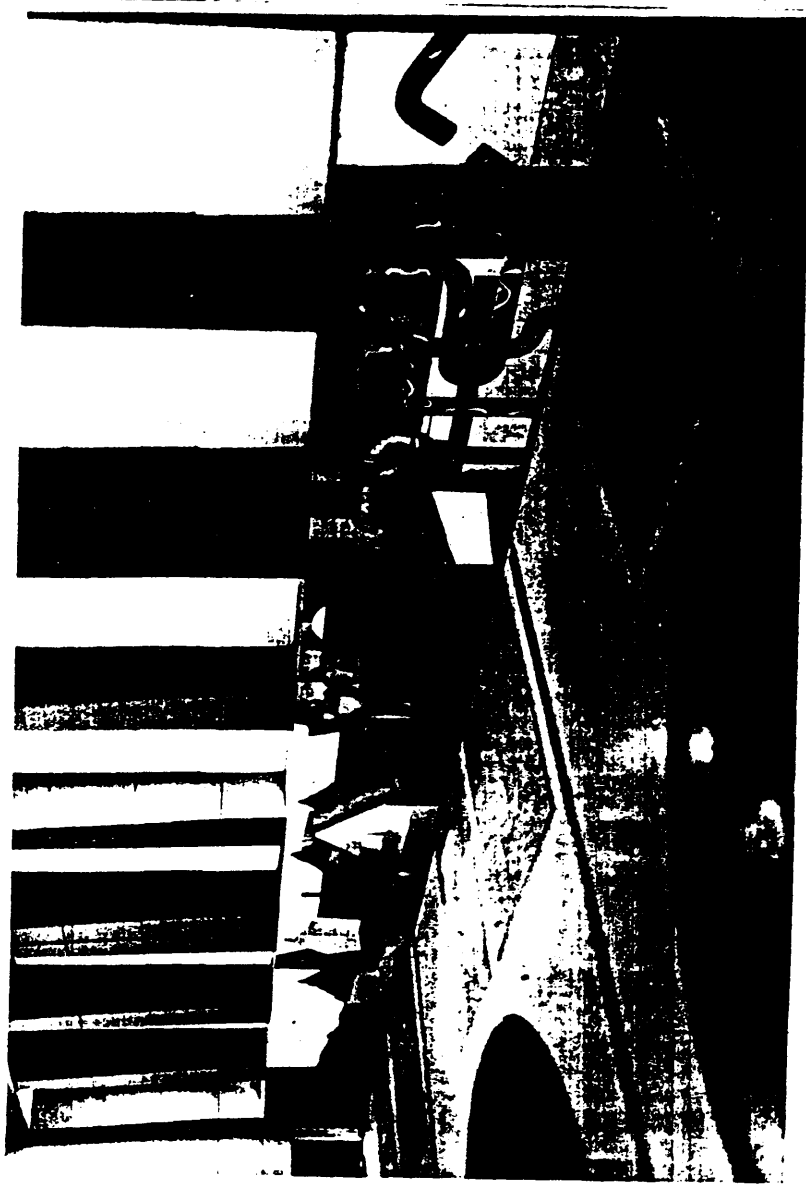
<u>Color</u>	<u>Cantidades en galones*</u>
Blanco	10
" hueso	4
Gris rocoso	5
" ante	5
Negro	5
Azul ante	3
" marina	4

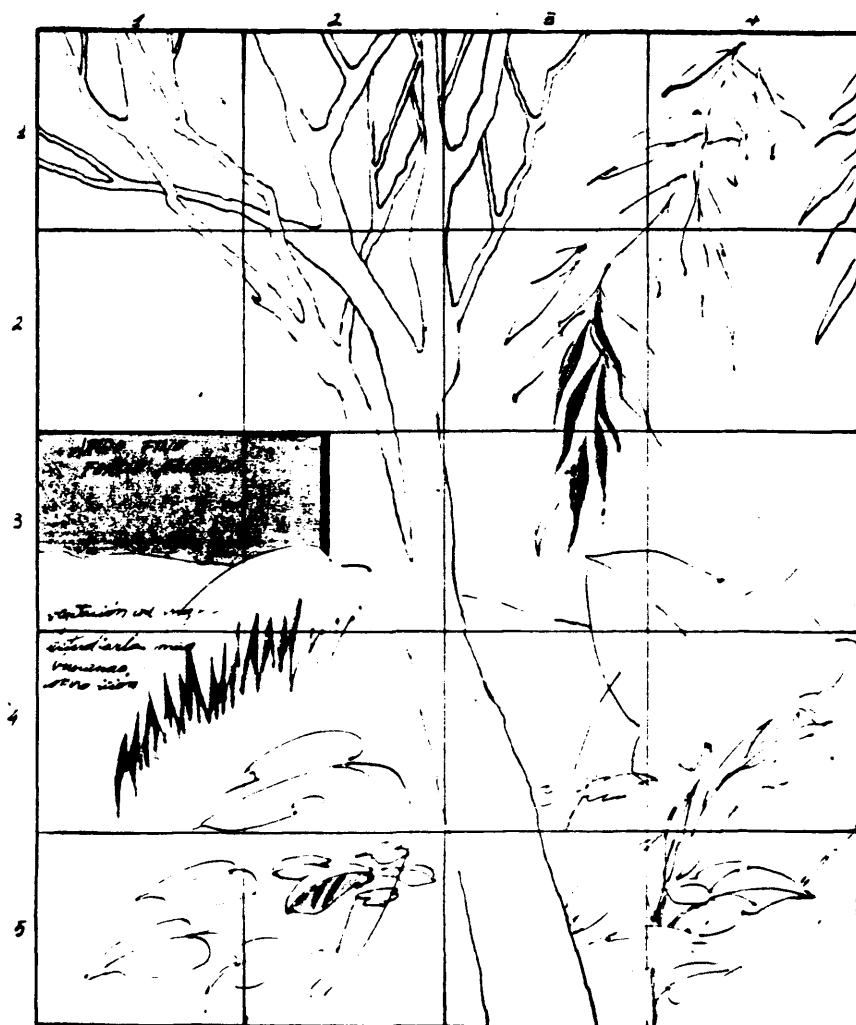
Las pinturas empleadas en la realización del mural, fueron pinturas de vinilo al agua, de la casa PINTUCO, (Fábrica de pinturas colombiana).

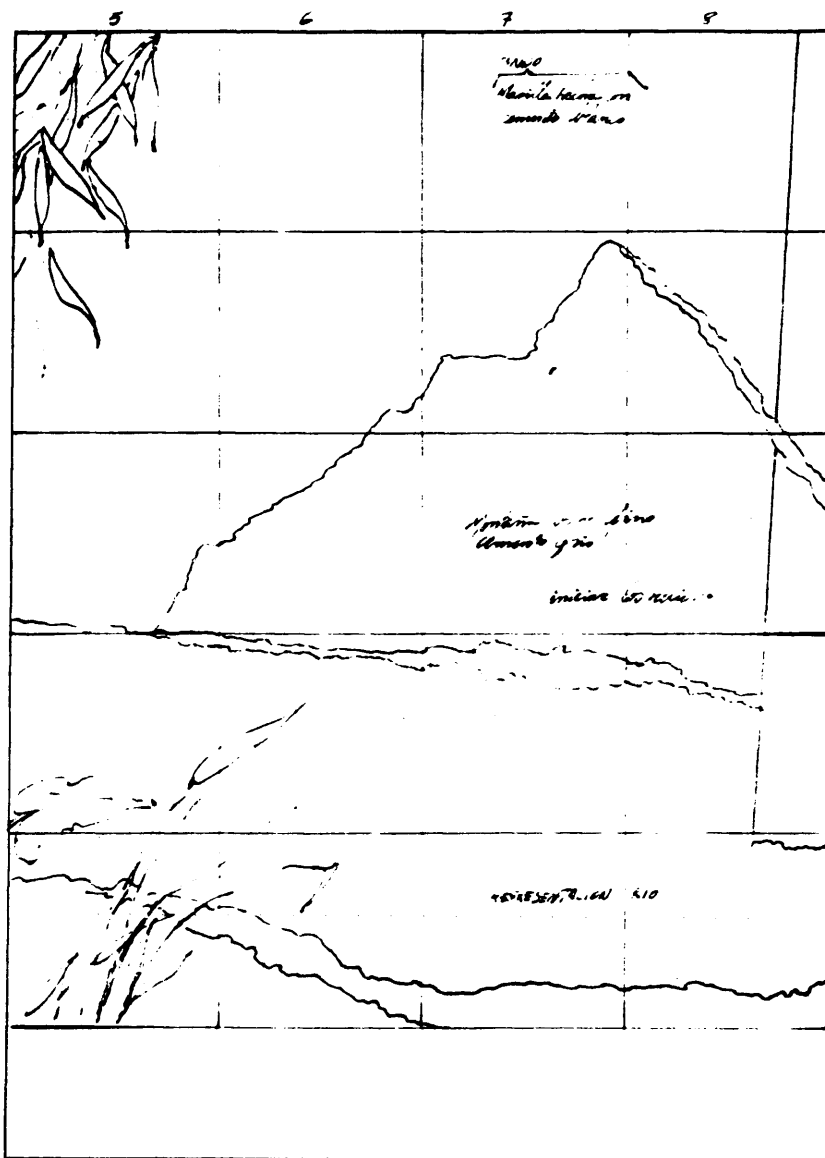
* Galón: medida inglesa para líquidos, equivalente a unos 4 litros y medio.

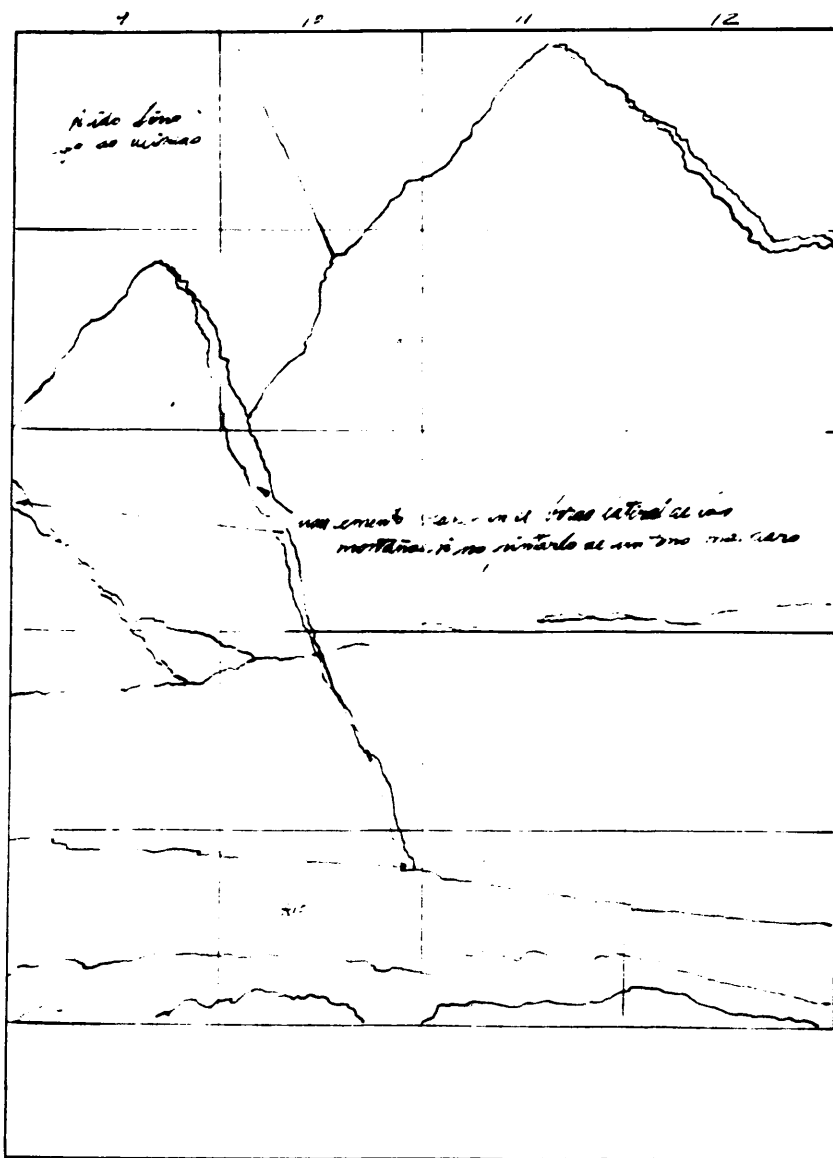


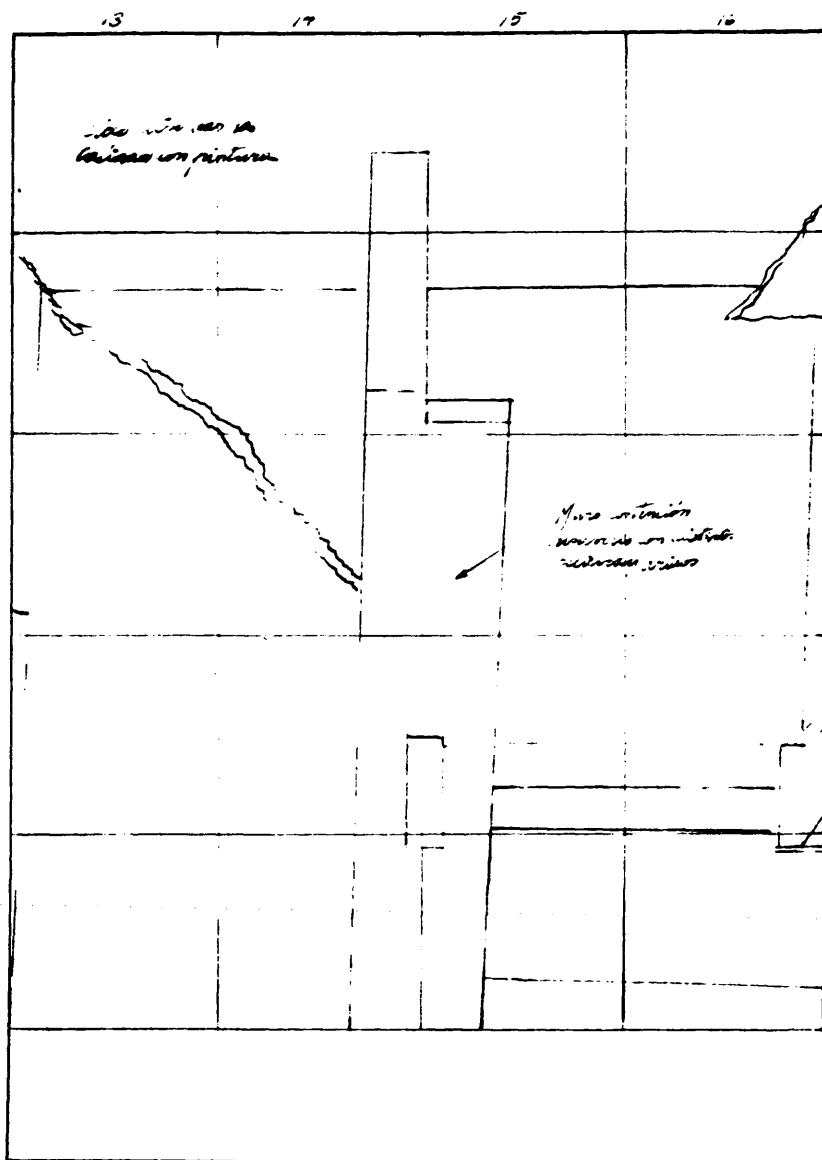


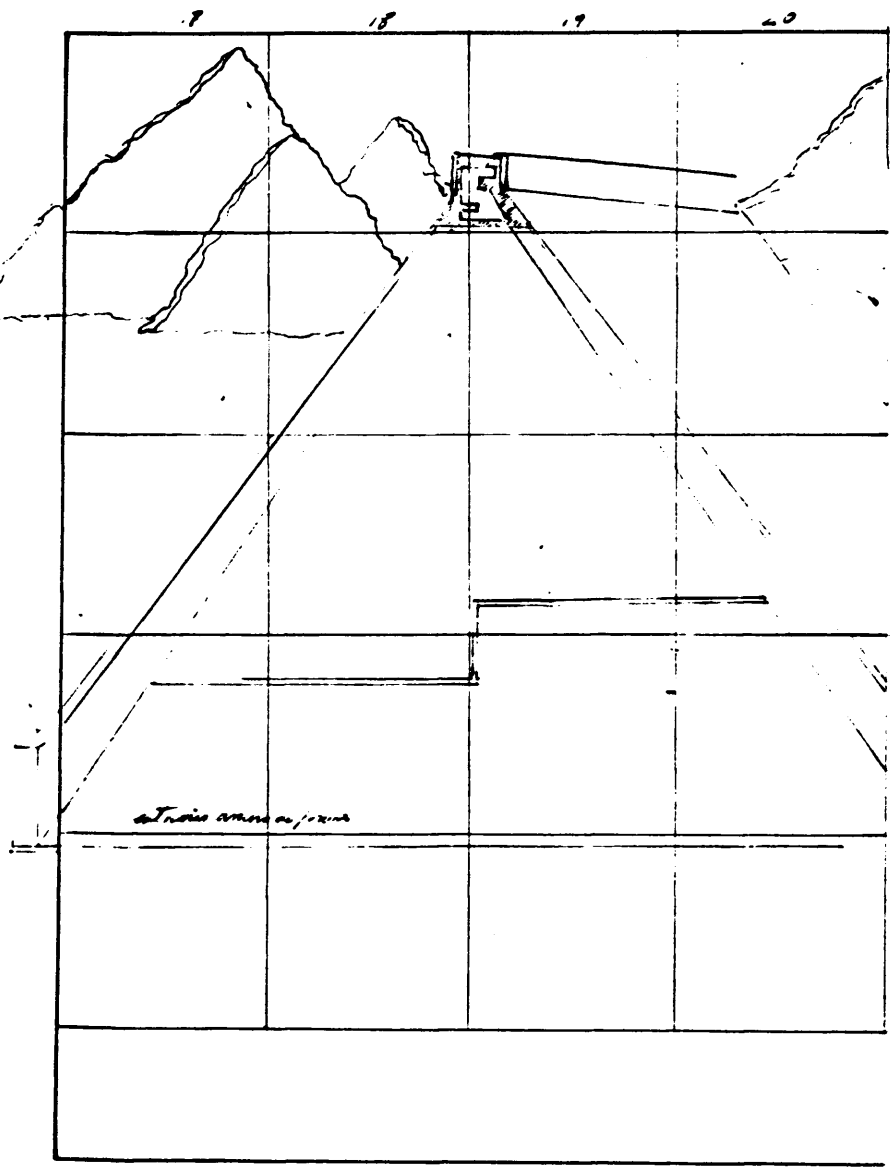




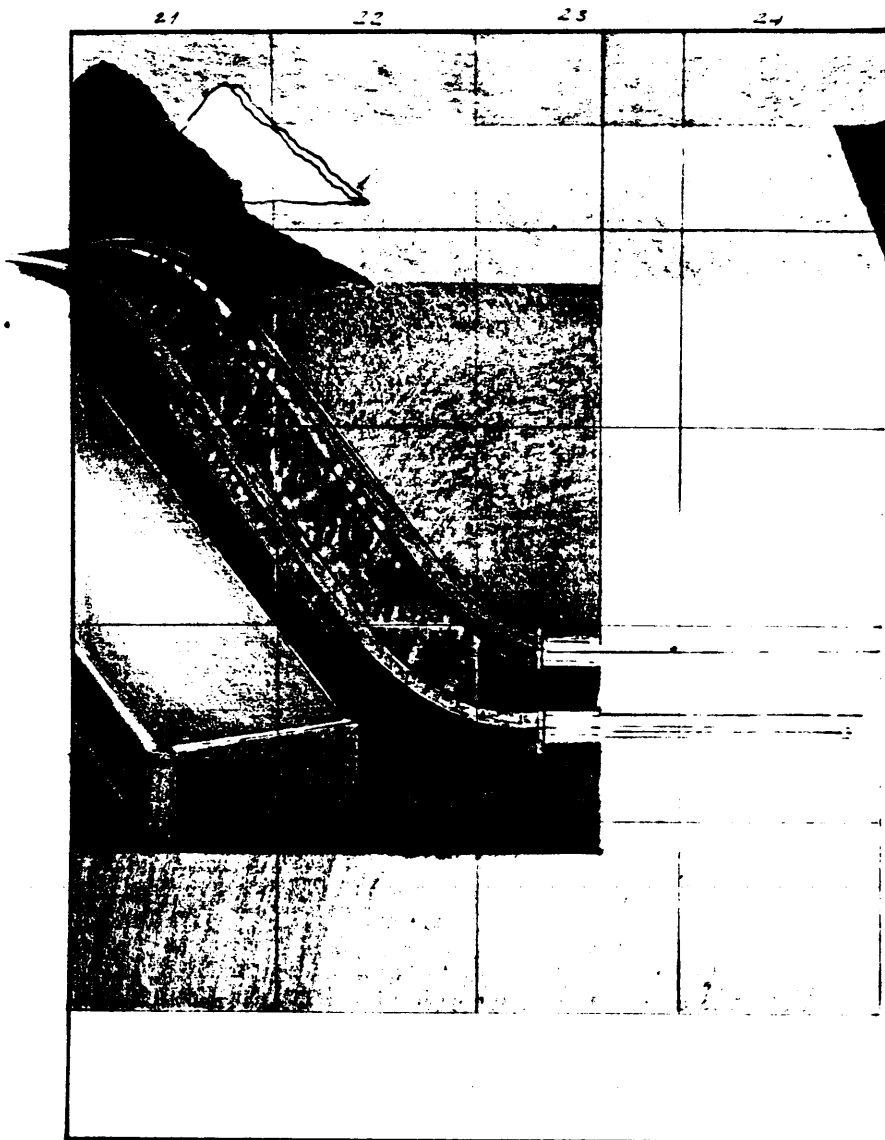


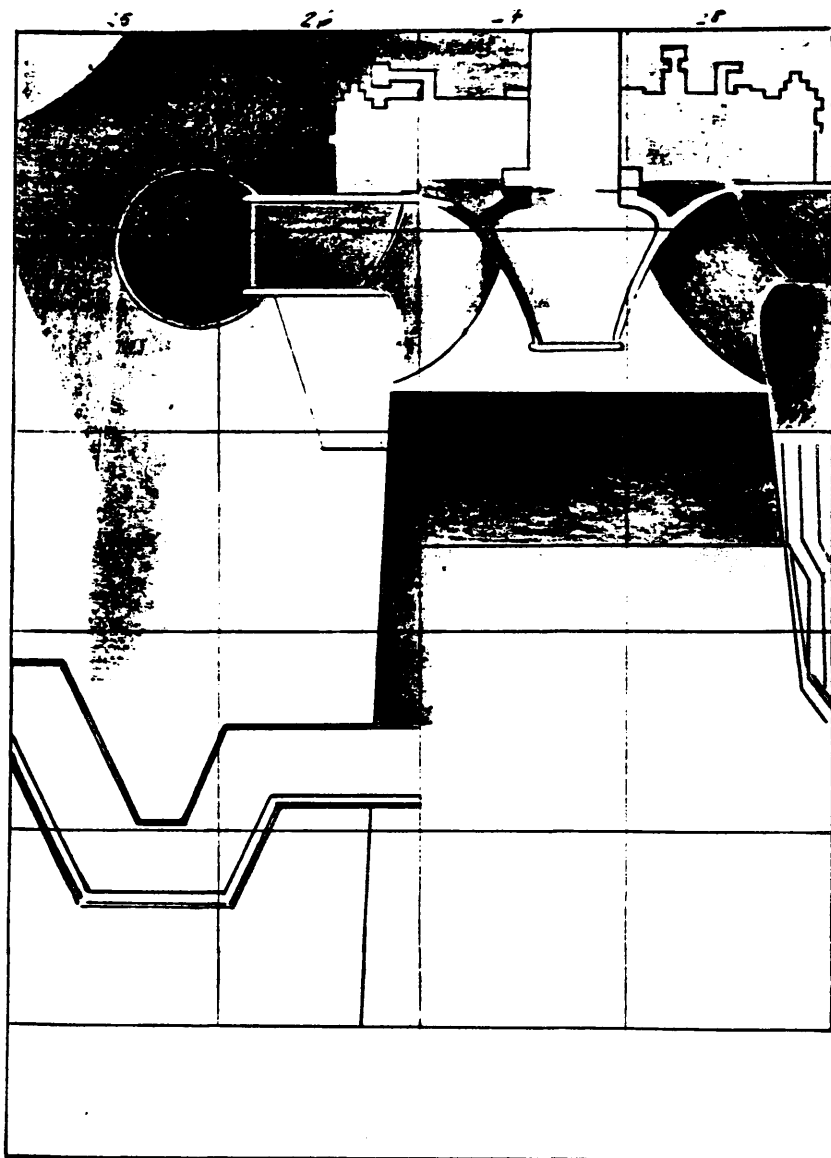


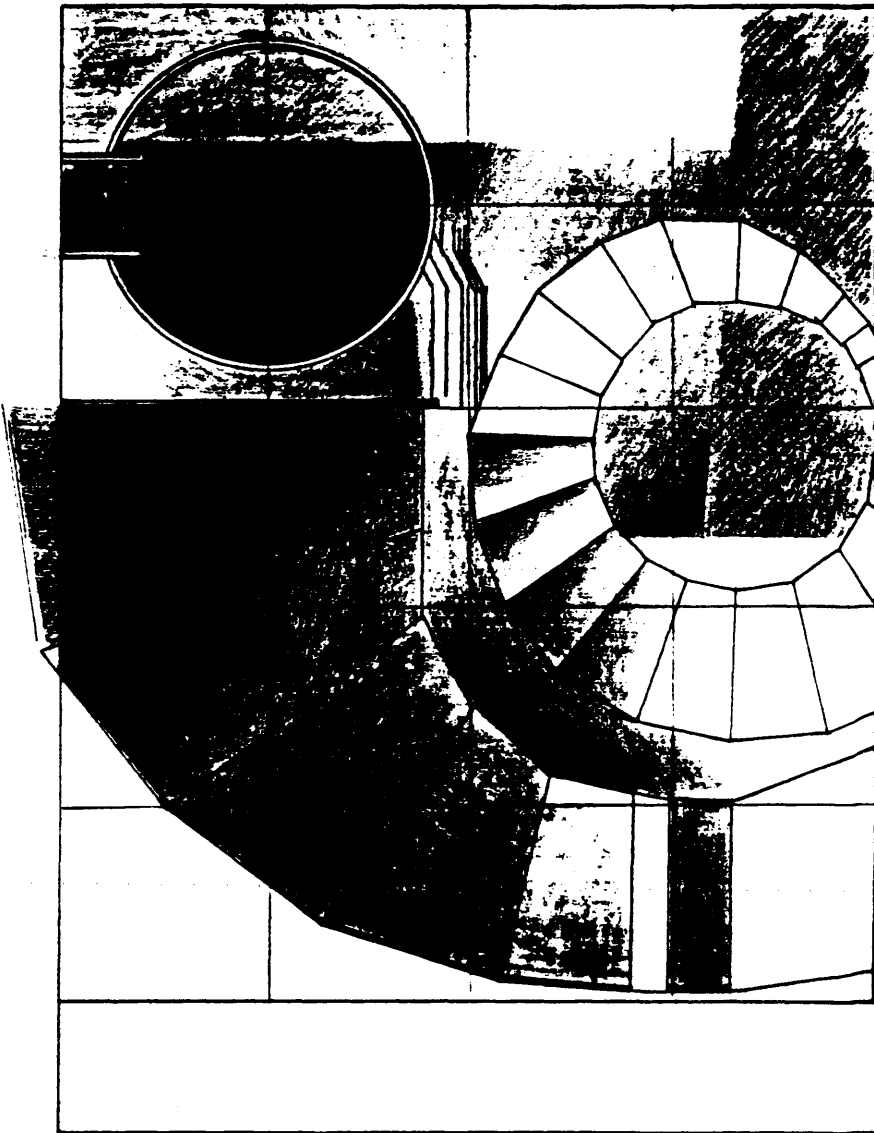


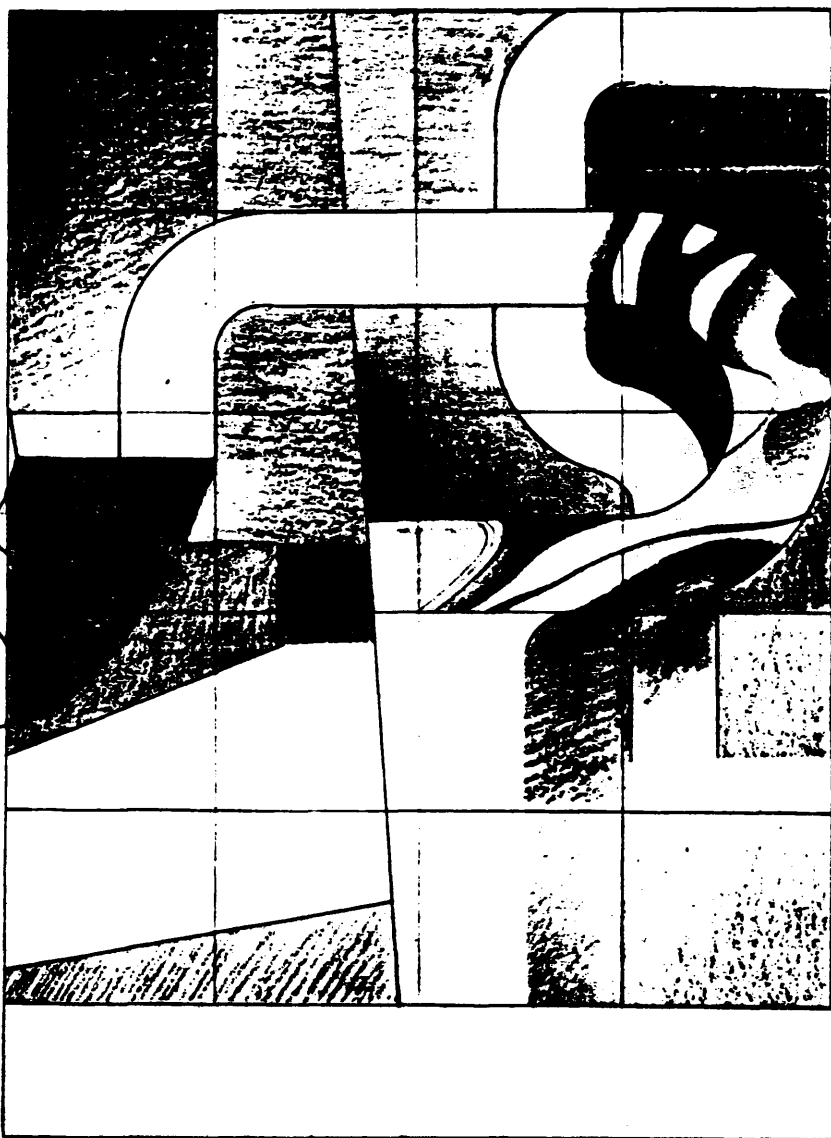


166









- 1 **AKOUN, ANDRE y FERRIER, JEAN LOUIS**
Diccionario del Saber Moderno. Las Artes
Las Ideas, Los Hombres.
Ediciones Mensajero. Bilbao.
- 2 **ALBERS, JOSEF**
La interacción del Color
Quinta Edición en "Alianza Forma" 1985
Alianza Editorial, SA. Madrid 1985.
- 3 **ALION, E. D'**
El Ojo Cromático del Artista.
Barcelona: Las Ediciones del Arte 1984.
- 4 **ALVAREZ, LLUIS**
Signos Estéticos y Teoría: Crítica de las
Ciencias del Arte.
Barcelona: Anthropos, 1986
- 5 **ARGAN, GIULIO CARLO**
Historia del Arte como Historia de la Ciudad.
Barcelona: Laia, 1984.
- 6 **AZCOAGA, ENRIQUE**
Verdad y Mentira del Arte Moderno.
Madrid: Asociación Española de Críticos de
Arte, 1985.

- 7 **BARATTE, FRANÇOIS**
Historia Ilustrada de las Formas Artísticas.
Madrid: Alianza, Cop. 1984.
- 8 **BARONE, ARTURO; CATALLUCCIO, FRANCESCO; MILONE, FERDINANDO; ORILIA, VITORIO; PELLEGRINI, LINO; PALADINI, LEO; ZAPPULLI, CESCIRE.**
Geographica.
Edición Española dirigida por Guillermo Surrail.
Editores Plaze-Janés, SA.
- 9 **BAUDOUIN, CHARLES**
Psicoanálisis del Arte.
Buenos Aires, Psique 1972.
- 10 **BERNEY CABRERA, EUGENIO**
Historia del Arte Colombiano, Tomo I y III
Salvat Editores Colombiana, SA 1977.
- 11 **BLOK, COR**
Historia del Arte Abstracto. (1900-1960)
Cuadernos Arte Cátedra. Ediciones Cátedra, SA
Madrid 1982.
- 12 **BOESIGER, W.**
Le Corbusier 1910 - 65
Editorial Gustavo Gili. 1971

13 BONSIEPE, GUI

El Diseño de la Periferia: Debates y Experiencias.
Barcelona: Gustavo Gili, Cop. 1985.

14 BOTERO, FERNANDO

By Carter Ratcliff.
New York: Abbeville Press, Cop. 1980.

15 CEYSSON, BERNARD

La Pintura Moderna: Del Vanguardismo al Surrealismo.
Barcelona: Skira-Carroggio, 1983.

16 CERAM, C. W.

Dioses Tumbas y Sabios
Colección Destino Libro. Ediciones Destino.

17 CORAZON, ALBERTO

El Sol sale para Todos
Editado por el Banco Urquijo. Diciembre 1979.

18 DISSELHOFF H. D.

El Imperio de los Incas y Las Primitivas Culturas
Indias de los Paises Andinos.
Primera Edición: Octubre 1978
Colección Sumer. Ayma'SA. Editora.

- 19 **DUPRENNE, MIKEL**
Fenomenología de la Experiencia Estética. Vol. I.
Editor Fernando Torres, SA.
- 20 **FERNANDEZ CASADO, CARLOS**
Estética de las Artes del Ingeniero
Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1976.
- 21 **FERNANDEZ VILLAMIL, MA C.**
Las Artes Aplicadas
Madrid: G. Jamagar, D.L. 1975.
- 22 **GONZALEZ MARTI, MANUEL**
Cerámica del Levante Español. Tomo III.
Editorial Labor, SA.
- 23 **HAUSER, ARNOLD**
Historia Social de la Literatura y del Arte.
Editorial Labor/Punto Omega, 19ª Edición.
- 24 **HAYER, COLIM**
Guía Completa de Pintura y Dibujo, Técnicas y Materiales.
H. Blume Ediciones. 1980.

- 25 HEGEL, JORGE GUILLERMO FEDERICO
De lo Bello y sus Formas: (Estética)
Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- 26 HERNANDEZ DE ALBA, GREGORIO
Investigaciones en Tierradentro, en Revistas de las Indias.
Volumen II. Madrid 1938.
- 27 IRIZARRY, MARCOS
Catálogo Galería Gráfica - Librería de Arte "TORCULO"
Exposición Grabados del 30.9 al 18.10 de 1980. Madrid.

Programa Exposición "Dos Artistas Portorriqueños"
Cámara de Comercio de Cali (Colombia) del 17.12.85 al 15.1.86.
- 28 ISCAN, FERIT
Así se hace un Collage.
Barcelona: Parramón 1985.
- 29 JONES, JOHN CHRISTOPHER
Diseñar el Diseño
Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 1985.
- 30 JUNG, CARL G.
El Hombre y sus Símbolos.
2ª Edición. 1974. Aguilar Ediciones, SA.

31 KANDINSKY

Punto y Línea sobre el Plano.

5ª Edición 1981. Barral Editores, SA. Barcelona 1970
en coedición con Editorial Labor, SA. Barcelona 81.

32 KOENIG, RENE

Los Artistas y la Sociedad.

Barcelona: Alfa D.L. 1983.

33 LANGER, SUSANNE K.

Los Problemas del Arte.

Buenos Aires: Infinito 1966.

34 LAING, JOHN

Haga Usted mismo su diseño Gráfico - Una Guía paso
a paso de diseño e impresión de todo tipo de obje-
tos: camisetas, revistas, carteles.

Madrid: H. Blume. 1985.

35 MALTESE, CORRADO

Las Técnicas Artísticas.

Colección Manuales Arte Cátedra. Ediciones Cátedra
SA 1985. 4ª Edición.

36 MAILER, NORMAN

The Faith of Graffiti

Editado por Praeger Publishers. New York 1973.

37 MARCHAM FIZ, SIMON

Del Arte objetual al Arte de Concepto: (1960-1974):
Epílogo sobre la Sensibilidad "Postmoderna": Antología de escritos y manifiestos.

Madrid: Akal, 1986.

38 MARTINEZ CEREZO, ANTONIO

El Muralismo Mexicano

Santander: Museo Municipal de Bellas Artes. 1985.

39 MISSTEAR, CECIL

Aerografía avanzada Cecil Misstear. Helen Scott-Harman.

Madrid: hermann Blume. 1985.

40 MONTERO, ROSA

Periódico EL PAIS. Artículo "El Muro". Sábado 27 de setiembre de 1986.

41 MORLEY- FLETCHER, HUGO

Técnicas de los Grandes Maestros de la Alfarería y Cerámica.

Madrid: Hermann Blume. 1985.

42 MORRIS, CHARLES

La Significación y lo Significativo: Estudio de las Relaciones entre el Signo y el Valor.

Madrid. Alberto Corazón 1974.

- 43 MOURE ROMANILLO, J. A.
Revista Arqueológica. Año 22 nº 7.
- 44 NIETO ALCAIDE, VICTOR
La Luz Símbolo y Sistema Visual
Colección Cuadernos Arte Cátedra. Ediciones Arte
Cátedra, SA. Madrid 1978.
- 45 NORWICH, JOHN JULIUS
Gran Arquitectura del Mundo
Madrid: Blume 1981.
- 46 PALENZUELA, JUAN CARLOS
Arte en la Carretera. El Tigre Soledad. Museo Vial
Renovable Rafael Bogarín.
Editorial Cuadernos Lagoven.
- 47 PANCORBO, LUIS
Televisión Española. Programa Otros Pueblos (Papúa
Nueva Guinea). Día 16.3.86-Hora 10,30 noche.
- 48 PIJOAN, JOSE
Summa-Artis. Historia General del Arte. Vol. III y
XIV. 9ª Edición ESPASA CALPE, SA.

49 PORTER, TOM

Manual de Técnicas Gráficas para Arquitectos, Diseñadores y Artistas.

Barcelona: Gustavo Gili, 1983-84.

50 RATCLIFF, CARTER

Andy Warhol

New York Abbeville Press. Cop. 1983.

51 READ, HERBERT

El Arte Ahora: De Reynolds a Paul Klee.

Biblioteca de Diseño y Artes Visuales. Vol. 11.

Ediciones Infinito. Buenos Aires.

52 RENAU, JOSEP

The American Way Of Life. Fotomontajes 1952-1966.

Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili, SA
Barcelona 1977.

53 RIOU, DENYS

Le Livre du Graffiti

Paris: Editions Alternatives, D.L. 1985.

54 RODRIGUEZ AGUILERA C.

Picasso 85.

Nueva Col. Labor. 2ª Edición. 72. Edit. Labor SA.

- 55 ROJAS DE PERDOMO, LUCIA
Manual de Arqueología Colombiana
Editores Carlos Valencia. 1ª Edición. Diciembre 1979.
- 56 RUIZ LLAMAS, MARIA EUGENIA
Duchamp y sus elementos inseparables, las formas
circulares.
Murcia: Cajamurcia, D.L. 1985.
- 57 SANTA CECILIA, CARLOS G.
Periódico EL PAIS. 13 enero 1987.
- 58 SANZ, JUAN CARLOS
El Lenguaje del color
Madrid: Hermann Blume, 1985.
- 59 SCRUTO, ROGER
La Estética de la Arquitectura
Madrid: Alianza 1985.
- 60 STOECKERT, KLAUS
Tratamientos de las Superficies de Plásticos: Aca-
bado, Metalizado, Lacado, Coloreado, Impresión.
Barcelona: G. Gili, 1977.

61 TERENCE, DALLEY

Coordinador Guía Completa de Ilustración y Diseño
Técnicas y Materiales.

Primera Reimpresión 1982 H. Blume Ediciones.

62 THOMAS, KARIM

Diccionario del Arte Actual

Colección Bolsillo de Arte Labor

Edición Labor, SA 1982.

63 TORROJA, EDUARDO

Razón y Ser de los Tipos Estructurales

Editado por el Instituto Técnico de la Construc-
ción y el Cemento. 1960.

64 TOSTO, PABLO

La Composición Aérea en las Artes Plásticas

Buenos Aires: Hachette 1983.

65 TURCIOS, VAQUERO

Catálogo, Galería Biosca del 11.1. al 2.2.1984.

66 VANDYKE, SCOTT

De la Línea al Diseño: Comunicación, Diseño, Gra-
fismo.

México: Gustavo Gili, 1984.

- 67 VILLAPANE, JUSTO
Introducción a la Teoría de la Imagen
Madrid: Pirámide, D.L. 1984.
- 68 VON RAAS, HEINZ
Revista de Geografía Universal. Año 2, Vol.4
Agosto 1978. Edición Española.
- 69 WAETZOLDT, WILHEM
Tú y el Arte, Introducción a la Contemplación
Artística y a la Historia del Arte.
4ª Reimpresión 1964. Editorial Labor, SA.
- 70 WESCHER, H.
La Historia del Collage. Del Cubismo a la Actua-
lidad.
Editorial Gustavo Gili, SA. Colección Comunica-
ción Visual.
- 71 WILLET, JOHN
El Rompecabezas Expresionista.
Biblioteca para el Hombre Actual.
Ediciones Guadarrama, SA. Madrid 1970.

72 WILSON, SIMON

El Arte Pop

Colección Bolsillo de Arte Labor.

Editorial Labor, SA. 1983.

73 YÁÑEZ PARAREDA, GUILLERMO

La Perspectiva Curvilínea en la Arquitectura:
(con una nota sobre las curvaturas en los tem-
plos griegos).

Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San
Fernando 1983.

74 ZEVI, BRUNO

Historia de la Arquitectura Moderna

Editorial Poseidon.

75 ZUNZUNEGUI DIEZ, SANTOS

Mirar la Imágen

San Sebastián: Universidad del País Vasco. 1984.

OTRAS PUBLICACIONES

76 ART IN AMERICA

Nº 2 - Febrero 1986

Editor: Elezabeth C. Baker.

77 CATALOGO ARTISTAS POR LA PAZ

Exposición Palacio de Cristal del 18 de diciembre de 1986 al 6 de enero de 1987.

Colaboran Ministerio de Cultura (Dirección Gral. de Cooperación Cultural), Cruz Roja Española y Comunidad de Madrid (Consejería de Cultura y Deportes).

78 CATALOGO EXPOSICION CULTURAS INDIGENAS DE LOS ANDES SEPTENTRIONALES.

3ª Exposición del Ciclo "Las Culturas de América en la Epoca del Descubrimiento".

Museo de América (Madrid) del 10 de abril al 5 de mayo 1985.

79 CATALOGO MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

Exp. Jesús Núñez. Salas de Exposición de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Abril 1977. Madrid.

80 EL CRISTAL EN LA ESTETICA MODERNA

Folleto obsequio, editado por Explotación de Industrias, Comercio y Patentes, SA. Madrid 1936.

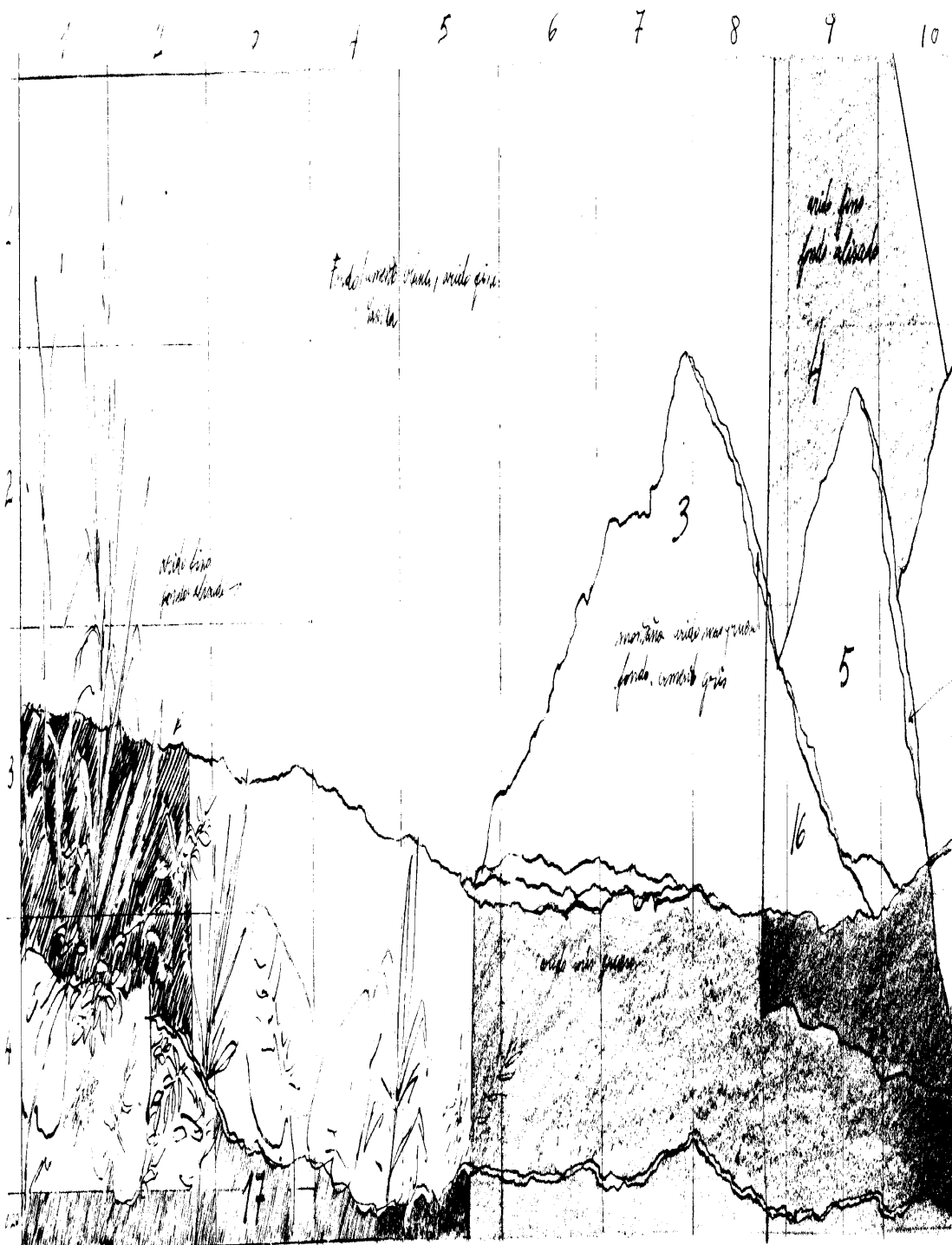
81 ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA.

Tomo XLI. Editorial Espasa Calpe, SA. Madrid.

82 GALERIA ANTONIO MACHADO.

Catálogo Exp. Jesús Núñez, del 8 al 28 marzo 1972.

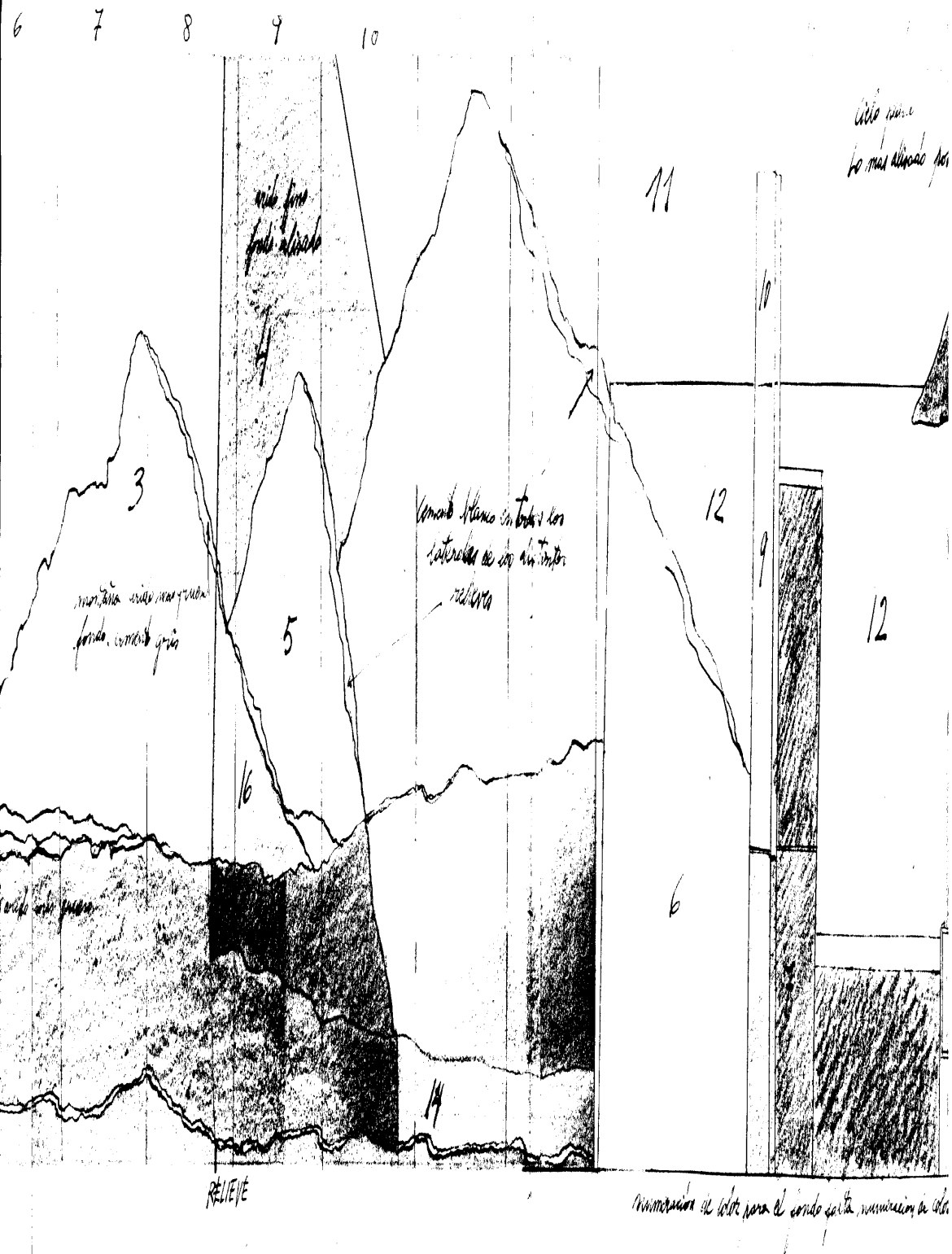
- 83 **GUIA ARQUEOLOGICA - SAN AGUSTIN Y TIERRADENTRO**
Corporación Nacional de Turismo. Colombia: Ministerio de Desarrollo Económico.
- 84 **HISTORIA 16 - LAS CULTURAS PRECOLOMBINAS**
Información y Publicaciones, SA. Extra VI. Junio 1978. Imprime Heroes, SA. Madrid.
- 85 **IMAGEN DEL ANIMAL: ARTE PREHISTORICO, ARTE CONTEMPORANEO**
Exposición, S.I. Dirección General de Bellas Artes 1985.
- 86 **PINTURA - LA PINTURA MODERNA: TENDENCIAS ACTUALES**
Textos de Pierre Restany
Barcelona: Skira-Carroggio. 1984.
- 87 **SIMBOLOS DE SEÑALIZACION**
American Institute of Graphic Arts.
México: Gustavo Gili 1984.
- 88 **TECNICAS DE LOS ARTISTAS MODERNOS**
Judith Collins.
Madrid: Hermann Blume, 1984.
- 89 **WHERE WORLD HISTORY IS RELIVED IN ALL ITS. IMPACT**
Editor, Haus am Checkpoint. Charlie-Berlin (West) 1980



Estación
de la parte
del río

estación de la parte del río

RELIEVE



11

delo m...
lo mas allgado posible

12

9

12

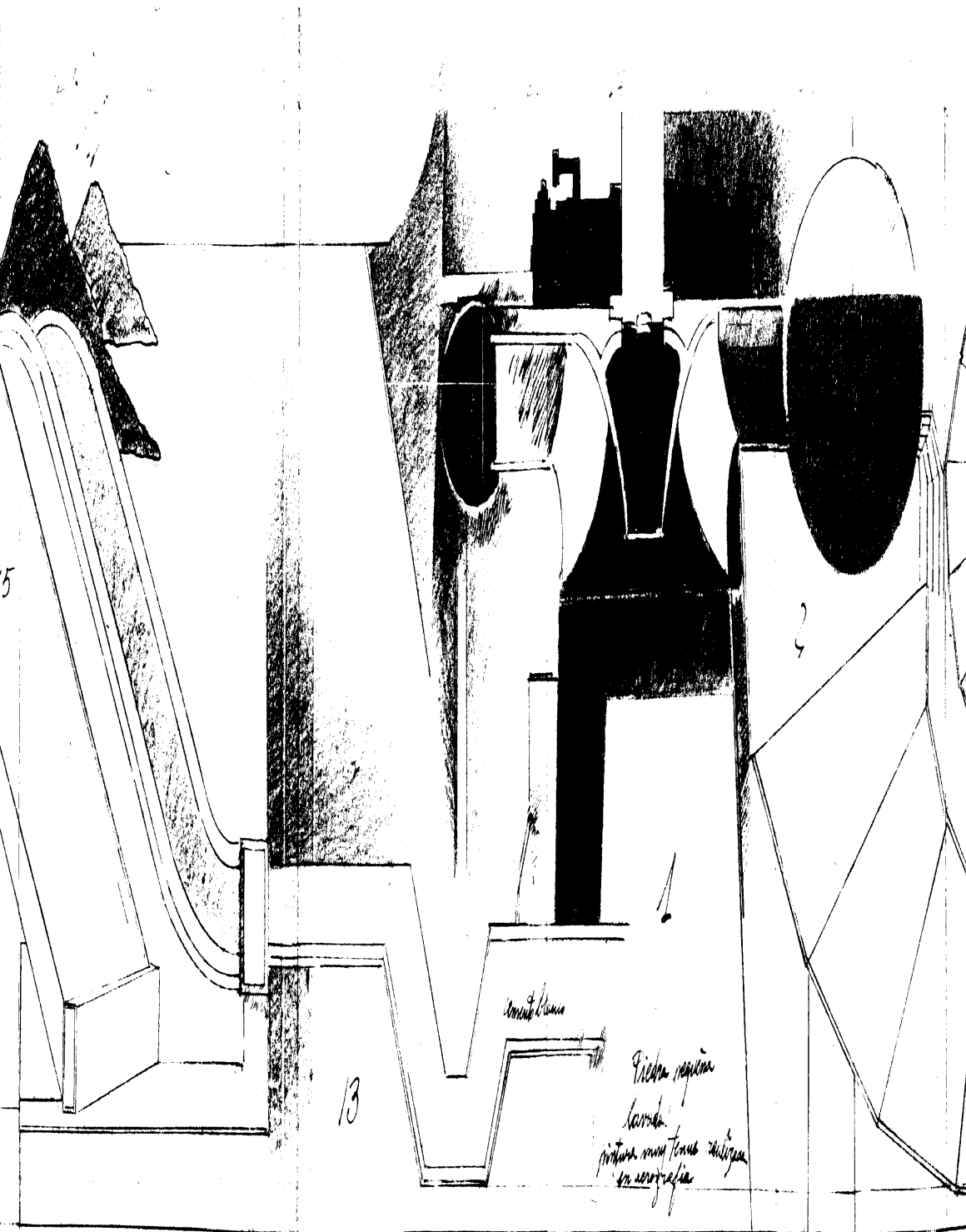
15

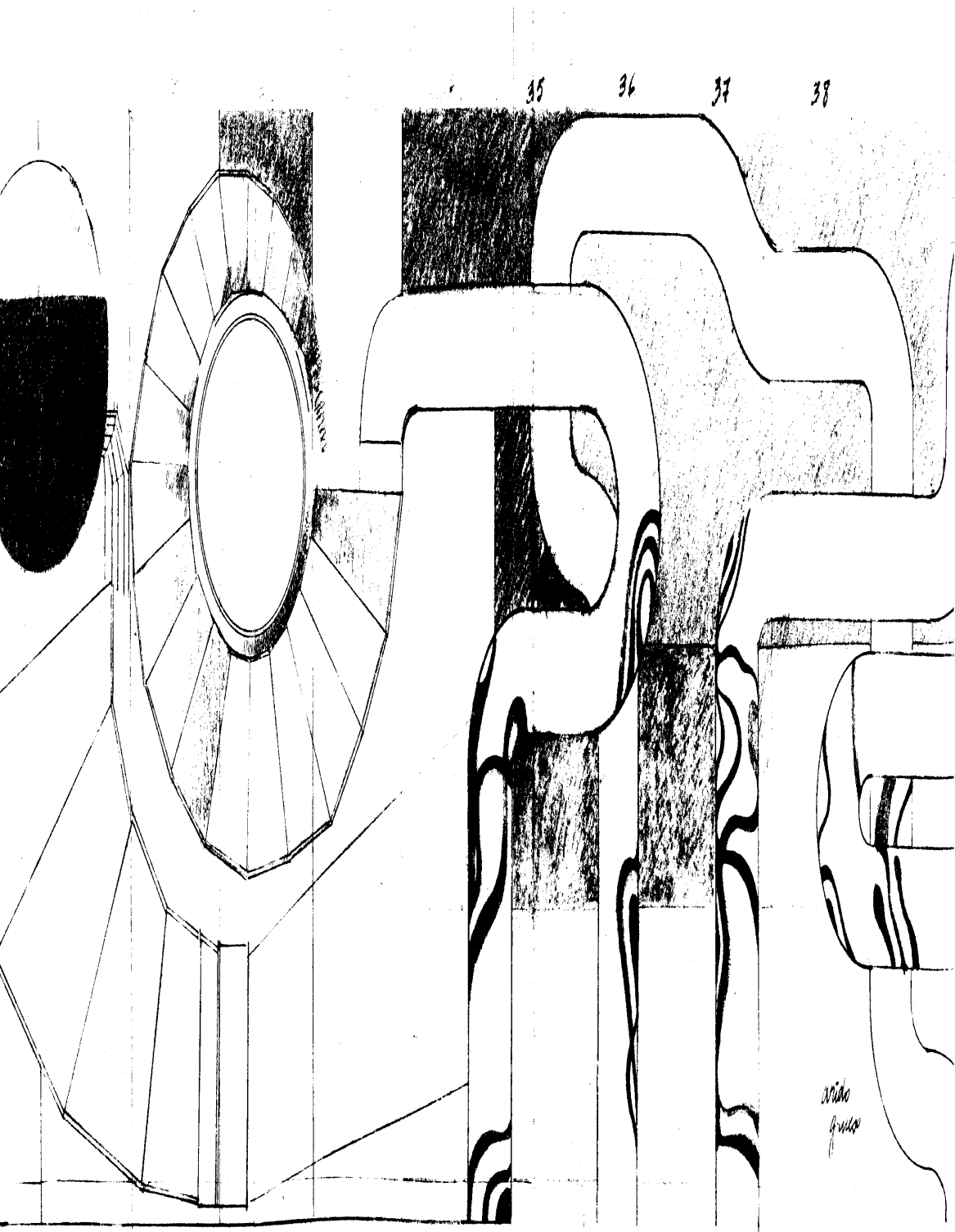
15

en una sola y mancha

6

numeración de libro para el conde de la numeración de la de la geografía





← 10 mts. lomas — 3 lomas de arido para el fondo por todos

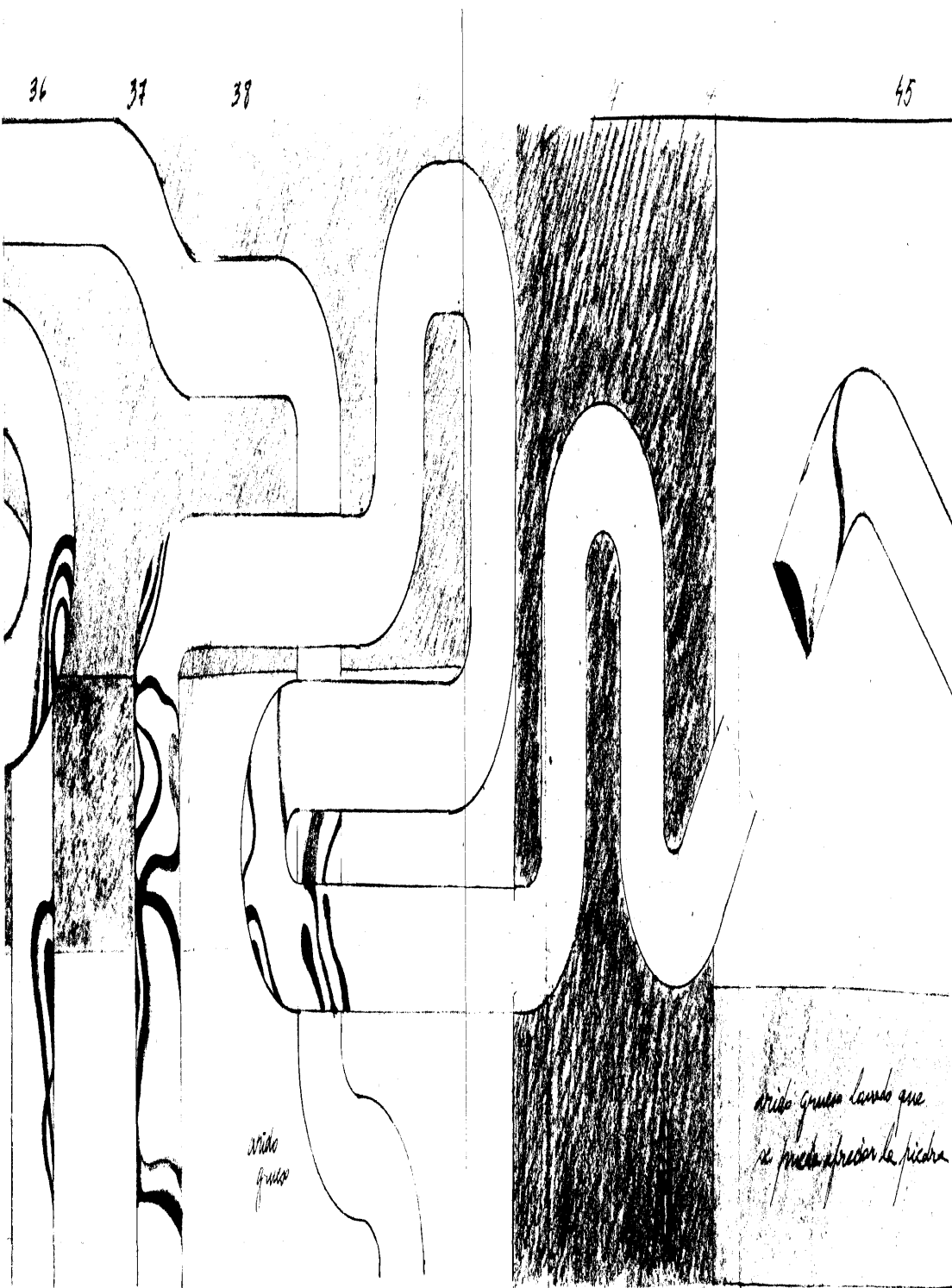
36

37

38

45

185



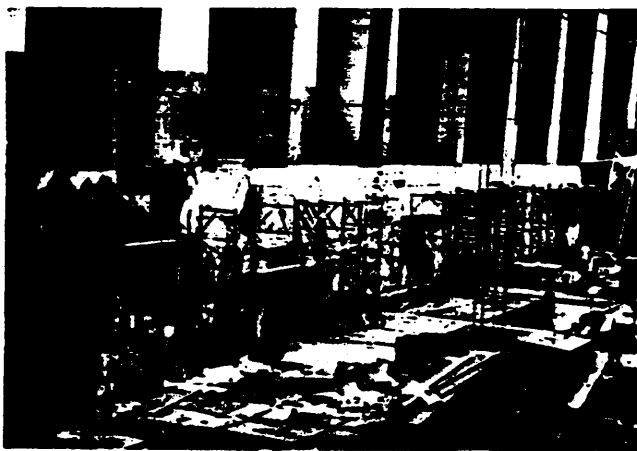
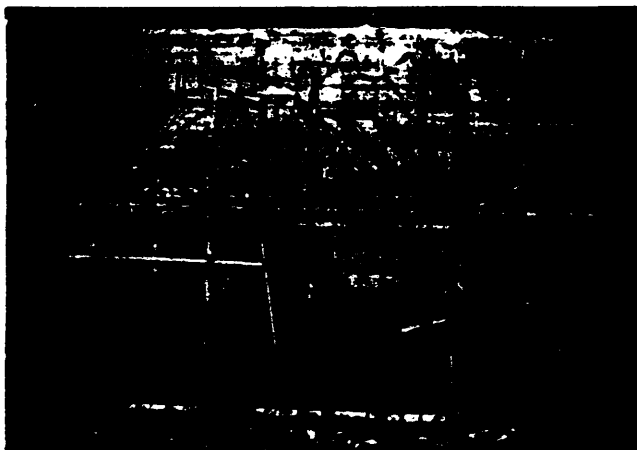
arido grueso

arido grueso cuando que
se pueda expresar la piedra

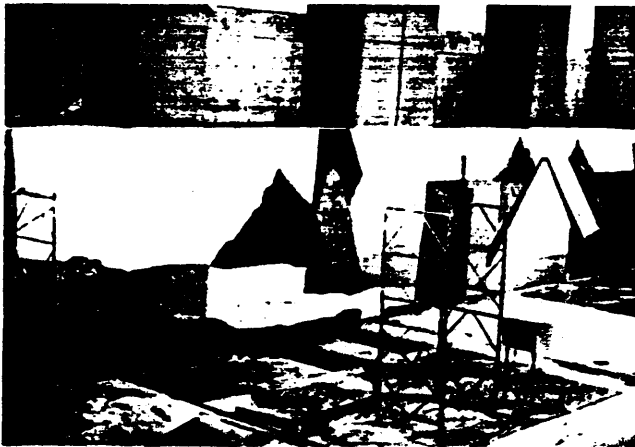
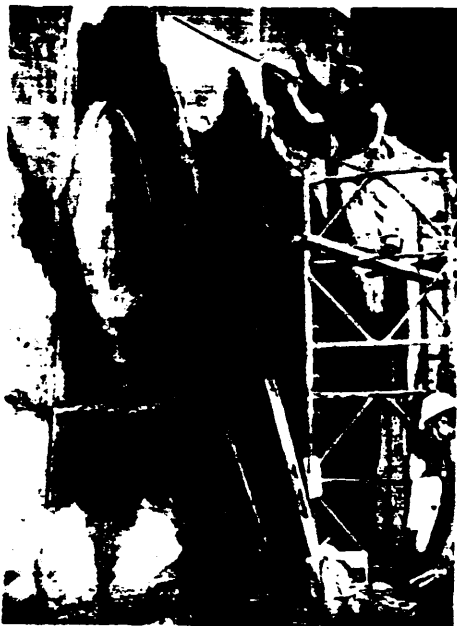
3 lanes de arido para el fondo

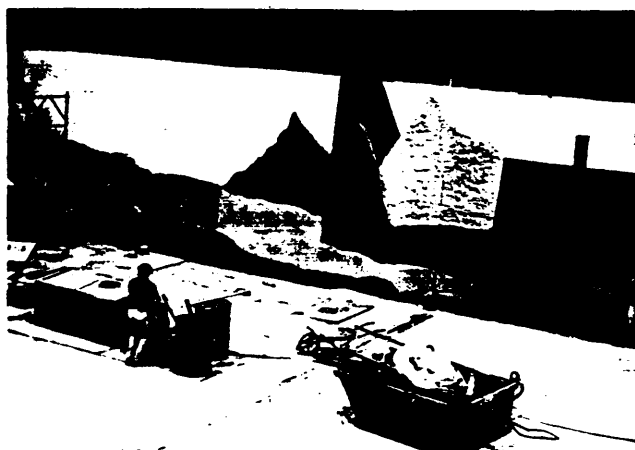
los tubos. arido en arena y realizado lo mas fino posible.

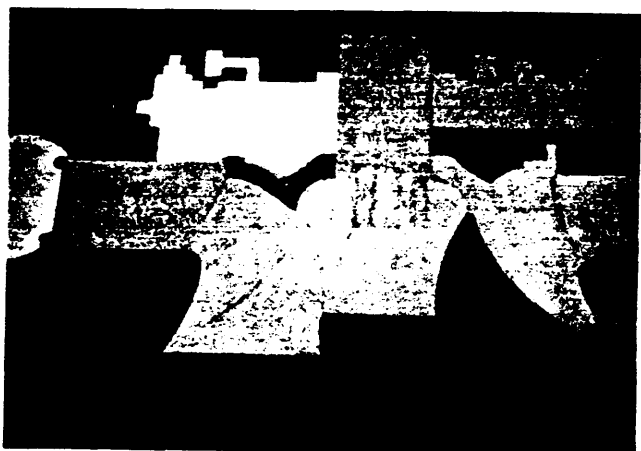
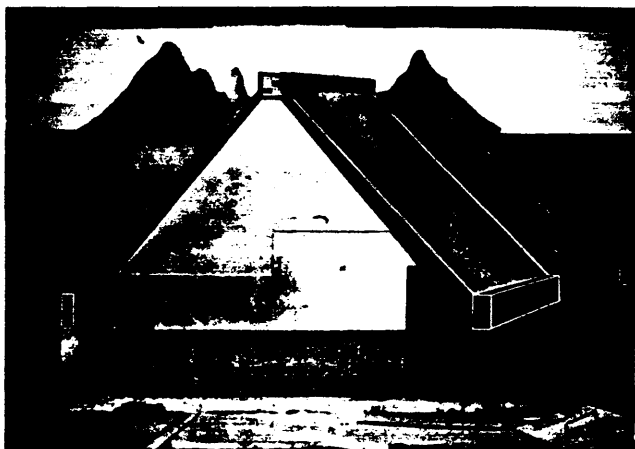
RELIEVE TUBOS 20 UNTS. GROTESCO

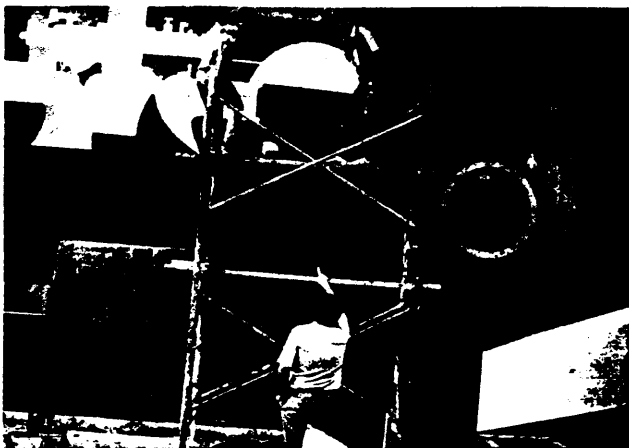


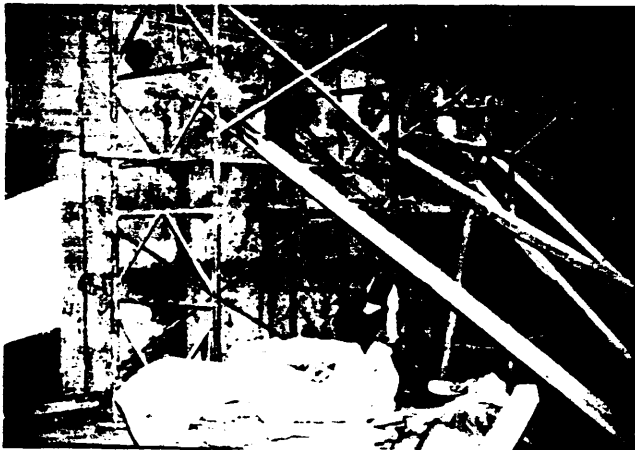


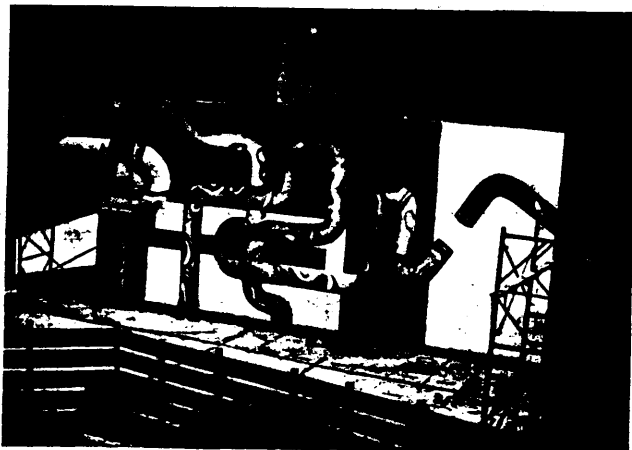




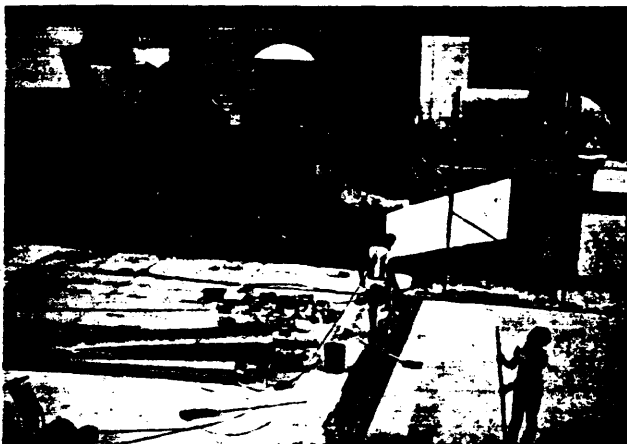
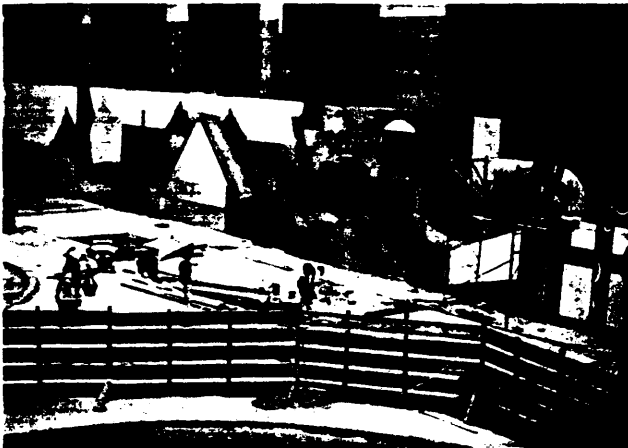












Anexo

Indice

PRIMERA PARTE

	<u>Página</u>
INTRODUCCION.....	1
CAPITULO I - MOSAICOS EN PASTA VITREA.....	9
Vidrio y Luna Pulida.....	14
Las Vidrieras.....	20
Notas al Capítulo.....	30
CAPITULO II - MURALES DE PAPEL.....	32
Mural Anuncio.....	34
Mural Político.....	38
Mural Interior. Collage.....	39
Mural de Grabado.....	44
Notas al Capítulo.....	46
CAPITULO III - MURALES PAPUES.....	47
Notas al Capítulo.....	54
CAPITULO IV - PINTURA MURAL GRAN FORMATO.....	55
Notas al Capítulo.....	65
CAPITULO V - GRAFFITI.....	66
Notas al Capítulo.....	78
CAPITULO VI - MUSEOS VIALES.....	79
Notas al Capítulo.....	87

SEGUNDA PARTE - MURALISTAS DE MADRID

	<u>Página</u>
CAPITULO I - CONCEPTO.....	88
Notas al Capítulo.....	97
CAPITULO II - PINTURAS EXTERIORES.....	98
Murales en los Barrios.....	105
Muralismo Urbano.....	113
Notas al Capítulo.....	118
INTRODUCCION A LOS CAPITULOS SIGUIENTES....	119
CAPITULO III - ANGEL LOPEZ ARAGONES.....	120
CAPITULO IV - ANGEL ORCAJO.....	133
Notas al Capítulo.....	139
CAPITULO V - ELADIO GARCIA DE SANTIBAÑEZ.....	140
CAPITULO VI - ALBERTO CORAZON.....	144
Notas al Capítulo.....	153
CAPITULO VII - JOAQUIN VAQUERO TURCIOS.....	154
Notas al Capítulo.....	163
CAPITULO VIII- JESUS NUÑEZ.....	164
Ubicación Final del Mural.....	170
Notas al Capítulo.....	173

INTRODUCCION

La labor de búsqueda e investigación en la que nos hemos encontrado inmersos durante el trabajo de realización del Mural y las distintas fuentes consultadas, así como los aspectos sociológicos de las mismas, son las que nos han animado al estudio y a tratar todo lo concerniente al mismo, desde un enfoque actual. Es por todo lo expuesto, que queremos quede nitidamente expresado, que todos los temas y comentarios que componen este Anexo, al que dividiremos en dos partes, han sido una aportación importante en el desarrollo del Mural, así como los contactos llevados a cabo con los pintores de Madrid, reconocidos como muralistas, y que componen la segunda parte de este Anexo, ya que en su momento, intercambiamos pareceres, y es por lo que nos parece imprescindible, dedicarles una parte en este Anexo, donde queden, no como una simple anécdota, sino como comentario, individual, el trabajo de cada uno de

ellos. También podríamos decir que no están todos los que son; nosotros no hemos pretendido hablar de todos los que hayan realizado alguna vez algún mural en Madrid u otro lugar, porque nos extenderíamos demasiado y no es ese nuestro objetivo, sino que, de los que aquí hablamos es por haber mantenido contactos de índole profesional, y es así que los apuntamos como documento de como se inició en Madrid, en los últimos tiempos, la pintura al aire libre, con sus connotaciones sociales o de otra índole, como puede ser el embellecer lugares determinados.

Como se podrá comprobar al iniciar los distintos apartados del Anexo, lo hacemos con una introducción o comentario histórico de lo que pretendemos exponer, ya que lo hacemos como si se tratara de artículos confeccionados y unidos al contenido de la Tesis, pero nada queda más alejado de nuestra idea, porque como hemos comentado y tratamos de decir todo lo que exponemos en el Anexo que precede a la Tesis ha tenido su relación en su momento y nos ha ayudado en la comprensión, para llevar a cabo la investigación desarrollada en la ejecución del Mural.

Tuvimos que tocar la arquitectura, no solo actual sino también la utilizada por pueblos primitivos, y lo hicimos con ciertas reservas ya que no era nuestro campo, pe

ro nos fué imprescindible hacerlo por estar en relación directa con el Mural, porque comentar "EL MURAL" implica ya en sí hablar del "MURO" como pared, que de hecho es un elemento esencial de la arquitectura, sin éste los murales no tendrían cabida, ya que sin los muros no existirían los mismos, que toman precisamente el nombre de ellos, por lo menos con el concepto de mural que se tenía anteriormente. Entonces hablar de murales era sinónimo de "Pintura al Fresco", hoy el muro lo vemos como soporte, y podemos contemplarlo ya así, pero al tratar los distintos aspectos de la arquitectura, descubrimos, no sin cierta sorpresa, que algunos pueblos primitivos no utilizaban para sus construcciones el muro como lo concebimos, y además en pueblos tan separados entre sí por distancias continentales, como son los Papúes de Nueva Guinea y los Taironas, Paeces, etc. de Colombia, y que, todavía en la actualidad, la siguen ejerciendo en sus construcciones que van desde el Palafito al Tambo, el Rancho, etc. (ejecutadas todas ellas de madera y vegetación autóctona).

Es desde ese momento que iniciamos el estudio técnico y artístico de culturas primitivas y que sin lugar a dudas al hablar de éstas, en el contenido de una Tesis sobre el mural y más correctamente el MURAL DE LA PRESA DE SAL

VAJINA, que es el que nos ocupa, es por el choque de culturas que hay, de un primitivismo a la actualidad existente, dentro de un país donde todavía hoy en día se siguen copiando las formas antiguas y pretenden que prevalezcan como manifestación importante, (no nos referimos a los artistas actuales como Obregón, Botero, Omar Rayo, etc.), que mantienen el arte colombiano en el mundo a un gran nivel. Entre las distintas culturas más importantes de Colombia, como son, La Tairona Sinú, Quimbaya, Calima, San Agustín, Tumaco, Nariño, Tierradentro, es en esta en la que nos vamos a detener, por ser la única que nos ofrece pintura en sus paredes y es desde este momento que se desencadena toda una trayectoria a seguir la Cultura de Tierradentro, que para nosotros fué de suma importancia, nos impactó de tal manera que, muy pronto se convirtió en el nexo de unión entre una cultura y la obra a realizar. Según nos adentramos en su estudio la íbamos asociando con otra cultura que en nosotros tuvo influencia en otra época, y también, estuvimos atraídos hacia ella, nos referimos a la cultura egipcia, que en momentos de elaboración de un proyecto de las características del realizado, tuvimos en cuenta, no como esterio-rización en nuestra forma de hacer, sino como pensamiento creativo de un pueblo como el egipcio. Lo mismo nos ha ocurrido con la cultura Papúe, a la que dedicamos tam

bién un espacio.

En esta introducción, hemos de comentar los pasos seguidos para la elaboración del Anexo los cuales, nos han sido imprescindibles para la comprensión de la Tesis, comentando una a una las fuentes investigadas, puesto que en su momento pensamos en utilizar sus mismos conceptos decorativos murales o su escenografía aplicada al proyecto que iniciábamos, considerando sus distintos aspectos sociológicos, decorativos, ornamentales, religiosos, etc.

Para finalizar el comentario de Arquitectura, haremos a lusión a la introducción en la misma de la "Luna Pulida" donde el muro va dejando paso a espacios abiertos que dan una visión distinta a las ciudades, y en la que entra otro medio en juego, como es la luz, ya que podemos observar el juego cambiante de la misma en relación al día o la luz eléctrica del propio edificio en la noche, como si de murales cambiantes se tratara, pondremos como ejemplo el Edificio Windsor, en la esquina de las calles Raimundo Fernández Villaverde y Orense, en Madrid. Todo el edificio de cristal lo podríamos considerar mural bajo un enfoque distinto de observación.

Estas y otras conclusiones, a las que hemos ido llegando con la investigación del mural, son las que nos están motivando para llevar a cabo la realización de esta Tesis y de hecho quedan comentadas en este Anexo. Dentro del mismo, comentaremos también los mosaicos en Pasta Vitrea, ya que durante el proceso creativo del proyecto, se nos planteó en uno de los momentos el tratar el vidrio no solo como concepto de vidriera, sino aplicándolo de forma que no fuera la concepción de luz que atraviesa el muro inundando con la misma un espacio, sino como medio integrado en el propio muro con una colocación estudiada, más o menos oblicua, para poder reflejar su propia fuente luminica, incluso se pensó en integrarlo molido con el propio cemento y también en forma de espejo. Es por lo que al hacer la introducción del mosaico en pasta vítrea, lo traemos a colación, porque lo mismo habríamos podido realizarlo en mosaico ya que desde el principio se nos puso como condición realizarlo en gresite, lo que habría significado conceptualmente, la forma moderna que se tiene de hacer mosaico, lo que habría sido una limitación de concepto importante.

En esta introducción, hemos comentado los pasos seguidos para la realización de la Tesis, la cual hemos dividido en dos partes:

La primera, la propia Tesis en sí, con el concepto artístico que fué aplicado para realizar el mural y la concepción del proyecto, así como el proceso de ejecución y culminación, que es la que comprende el corazón de esta Tesis, es decir, El Mural de Salvajina, y donde tratamos desde la testura de los materiales, hasta su utilización; desde los pasos seguidos en el procesos de trabajo hasta su acabado; las cantidades de pintura empleadas, así como de cemento y áridos, y, finalmente, las conclusiones finales a las que después de lo que hemos comentado, llegamos. Creemos que toda la Tesis en sí, en la que integramos el Anexo, es un proceso en el que los distintos campos expuestos, son un compendio y análisis que hemos tenido que realizar para llevar a cabo: primero el resultado del mural y segundo un estudio valorativo de lo utilizable y lo desechado, que al final creemos se puede comprobar en el resultado y en las conclusiones.

En la segunda parte, valoramos los diferentes lenguajes que podían tener cabida y que van a configurar lo que es propiamente Anexo, ya que en los primeros momentos pensamos en la utilización del mosaico y el vidrio, los cuales nos condujeron a indagar, buscar soluciones distintas. Por ejemplo, los murales de papel nos dieron la idea de usarlos en nuestro proyecto, utilizando el "co-

llage", como medio de expresión. También incluiremos el Graffiti, Pintura mural gran formato y Museos Viales, por ser una concepción nueva que para nosotros se abría ofreciéndonos distintos campos de expresión y que en su momento tuvo incidencia en nosotros.

También hemos abarcado el mundo del muralismo urbano en sus diferentes manifestaciones. Este apartado ha tenido cierta trascendencia en la elaboración del Mural, ya que por haberlo vivido en algunos casos o por haber seguido su realización desde muy cerca, nos ha ayudado mucho en la ejecución de nuestro trabajo.

CAPITULO I

MOSAICOS EN PASTA VITREA

La palabra "Mosaico" (Musaicus en latín medieval), (musaico en italiano antiguo) deriva de "Musa", término con el que se indicaban las decoraciones murales, en las grutas dedicadas a las Musas en los jardines romanos. Sin embargo, los antiguos no indicaron con el término "opus musivum" el concepto tal como nosotros lo entendemos, ya que cada clase de mosaico tenía su propio nombre o categoría en sí: Pavimentum tessellatum, vermiculatum y opus sectile.

El Opus musivum, llamado también metalla, es solamente el mosaico mural¹; su empleo suele estar reservado al embellecimiento de las paredes, y se tiene como un modo de enriquecimiento y ornamentación. Se acerca a la pintura ya que su gama se hace más extensa y, evolutivamente,

más técnica, puesto que su policromía, al ganar en cantidad de coloración, permite al artista enriquecer de color lo realizado sin depender de la colocación de las piedras encontradas en la naturaleza, por lo tanto la pasta vitrea abre nuevos campos u horizontes.

LITOSTRATO.- "Pavimento de mosaico en piedra"; aunque, existe discusión sobre el significado de la palabra, se encuentran sus primeras manifestaciones "en la Creta pre histórica (Periodo Neolítico), donde se hacen pavimentos de guijarros, conocidos, también, en Grecia en la Edad del Bronce tardía (1.600 a 1.000 a. de C.).

En Olinto, un siglo antes de la destrucción de la ciudad: ocurrida el 348 a. de C., se hacían pavimentos de guijarros colocados en su estado natural, insertos sobre fondo de argamasa que queda visible; las figuras y dibujos blancos sobre fondo negro, y la escena principal queda encerrada dentro de varias cenefas. A veces, se emplean guijarros de color, innovación que preludia la búsqueda pictórica, dentro del futuro contexto mosaico"².

La introducción de las Teselas (de piedra y vidrio), se

hace normal en el periodo Helenístico al ir evolucionando la técnica y al comprobarse la pobreza de coloración de los cantos o piedras, ya que la gama natural no era muy extensa, al ser ésta limitada.

La documentación de un mosaico de teselas mas antiguas que se conoce es literaria. Atenero, en el libro V de los Deipnosophistai, cita la descripción que un escritor mas antiguo había hecho de la Nave de Hieron (270-216 a. de C.); en ella se habla de los pavimentos de mosaico con que se adornaba y donde se dice que estaban realizados con teselas de diferentes piedras, incluso semi-preciosas. En el año 86 a. de C. cuando fué destruida Delos, encontramos ejemplos de diferentes tipos de pavimentos de mosaicos usados en Grecia.

El mosaico surge con más fuerza a partir de la libertad de culto en el 313, cuando los cristianos dejan de sufrir persecuciones, desencadenadas por emperadores y funcionarios de las distintas provincias del Imperio; a partir de este año, con el cierre de templos paganos y la necesidad de darse a conocer, el cristianismo busca lugares para el culto; cuando empieza la construcción de edificios donde puede expresarse, adopta una estruc-

tura arquitectónica creada por los romanos con fines civiles, y recurre, para su decoración, al mosaico que es de gran auge en esos tiempos en el territorio Imperial, pues los romanos lo siguen empleando en sus villas de recreo.

A diferencia de estos, que lo utilizaban para los suelos de sus villas o palacios, pavimentándolos con motivos del reino animal o vegetal, los cristianos lo colocaban en los alzados internos de los templos, utilizando los mejores lugares, o los que más destacaban. Usaban la técnica del "Tessellatum".

Hay que recalcar que las transformaciones que aporta el mosaico cristiano no son un corte brusco de nueva concepción, sino que van evolucionando paulatinamente; esto se puede observar a través de varios monumentos.

Comentaremos aquí el mosaico sin detenernos a plantear un estudio amplio ya que se nos impuso éste, al principio de la realización de las primeras ideas del boceto que fuimos ejecutando; aunque pasados los prolegómenos, fué discuriendo por otros derroteros, y el cambio de lo pretendido se pudo ir realizando, poco a poco.

Aunque tampoco hubiera sido mosaico puro, si hubiese sido ésta, la técnica que hubiésemos escogido utilizando el gresite, que en el comercio se encuentra ya, en tesellas de 40 x 40 cm.; el costo, de haberse realizado en mosaico hubiera sido, no solo bastante más elevado de precio, sino que nos hubiese retardado, mucho más el tiempo de realización.

Estas fueron algunas de las conjeturas que tuvimos presente para rechazarlo, como elemento o técnica a emplear, ya que teníamos que intentar, sobre todo, ganar tiempo por razones que explicamos en otro apartado, por eso nuestra decisión de emplear algunas de las técnicas modernas, que se emplean cada vez con más profusión en el mural actual, y que son de realización más rápida. Por lo tanto, después de sopesarlo mucho nos inclinamos por las técnicas de la pintura al agua, ya que en varios países latinoamericanos, tienen su propia fabricación de pinturas, no sólo para la industria, sino también para la decoración; son éstas últimas las utilizadas por nosotros en la elaboración pictórica del mural. Esta pintura al agua está hecha a base de vinilo.

VIDRIO Y LUNA PULIDA.-

Así lo expresaba el Abate Suger, uno de los más importantes arquitectos del siglo XII³, cuando se refería a sus experiencias en Chartres, escribió: "Al deleitarme en la belleza de la Casa de Dios, la hermosura de sus gemas multicolores me ha apartado de los cuidados sempiternos y la preciada meditación me ha inducido a reflexionar; al hacerlo me parece verme morando, po así decirlo, en alguna extraña región del universo que no existe por completo ni en el barro de la tierra, ni en la pureza del cielo".

Todavía no se conocen los orígenes del vidrio, aunque lo más aceptado es la historia de Plinio el Viejo⁴; según este erudito latino, que vivió entre los años 23 y 69 d. de C., fueron los mercaderes fenicios, quienes, por casualidad, descubrieron el vidrio al dejar caer sobre las llamas unos bloques de salitre que, al mezclarse con la tierra del suelo, originó una sustancia a la que consideraron dueña de "propiedades maravillosas".

El vidrio, empleado como material en la construcción, ha tenido muchas aplicaciones, pero el descubrimiento de la luna pulida revolucionó la arquitectura.

La diferencia entre el vidrio y la luna pulida es grande, pues la visión a través de ellas es mucho más perfecta sin distorsionar la imagen como ocurre con los vidrios. Los arquitectos al darse cuenta de esta calidad, la han utilizado en sus obras obteniendo grandes resultados.

También el vidrio es motivo de decoración mural, no sólo como vidriera en el interior, sino también en el exterior, nos referimos a la de hormigón, ya que por su forma lo decora al mismo tiempo. Da una calidad al exterior que refuerza no como transparencia, sino como calidad opaca y brillante, que incorporado al muro arquitectónico nos da un aspecto cambiante según la luminosidad del día.

Como ya hemos dicho el vidrio adquiere gran importancia como concepto mural, decorando fachadas o como separación de habitaciones, etc.

"La luna pulida⁵, ese gran producto de nuestra época, ha revolucionado de tal forma la arquitectura, el mobiliario, la decoración y en general el concepto de la estética, que raro es el artista que en sus concepciones modernas, no le tiene reservado el lugar más privillegiado".

"La luna pulida es un producto transparente que se obtiene bruto por colada y laminación, o por otro procedimiento; es sometido después de su temple, a un trabajo complementario en frío (bruñido y pulido) para nivelar sus caras y dejarlas planas y paralelas"⁶.

En la Arquitectura moderna empieza un nuevo concepto, al ser un producto transparente en el que no existe distorsión, sino visibilidad perfecta. Al ser laminado, y adquirir un mayor tamaño o dimensión, hace que el muro, incluso, desaparezca para dejar su espacio a una luna transparente; ahora, nosotros nos planteamos las siguientes preguntas: ¿un mural es decoración?, ¿es, quizás, una representación

de algo pintado?, ¿es representación en relieve? ¿es la colocación de distintos elementos sobre él?.

Para nosotros, el concepto mural nos da libertad total para indagar más dentro de nuevos conceptos anárquicos que enriquezcan nuestras ideas, aunque la idea general que se tiene del mural es la decoración de un muro pintado, o bien con un relieve y una representación pintada.

Si la luna ocupase todo el espacio del muro, a través de ella podría observarse el entorno que tuviera. La luna, también, cambiaría según la luz pudiendo observarnos nosotros mismos integrados en el paisaje o en el interior. ¿Esto no puede ser considerado mural?. Es tan cotidiano para nosotros que no lo miramos de esta forma, menos con la idea de que sea decoración de edificio o de muro.

En las ciudades, en sus plantas bajas están situados los comercios, lo cuales, en vez de mu-



Edificio actual en el que se aprecian reflejos en su fachada.



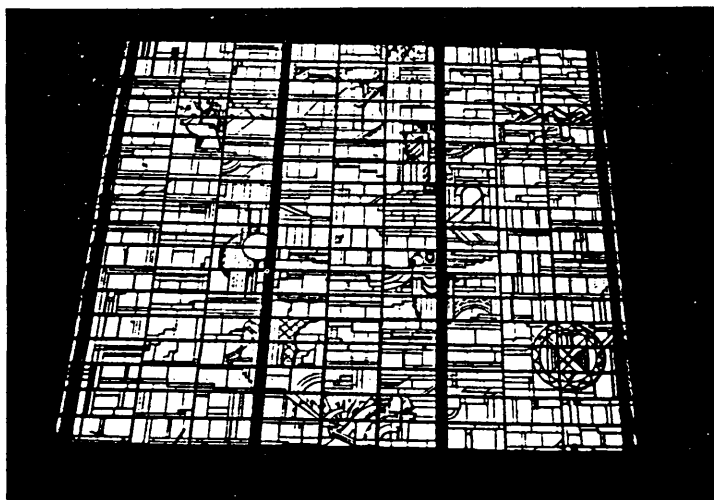
Palacio de Cristal del Retiro de Madrid, donde a través del vidrio se observa el interior.

ro, utilizan las lunas para que se pueda observar a través de ellas los artículos que intentan vender. En los edificios actuales, cada vez en mayor número, van proliferando más las edificaciones, cuyos muros han sido sustituidos por lunas, incluso, ya juegan en la actualidad con lunas de color, con el objetivo que entre la luz del día, pero que ciertos rayos no penetren. Estos edificios permiten reflejos en sus fachadas cuando el observador los contempla; según la luz del día podrá ver un paisaje cam-

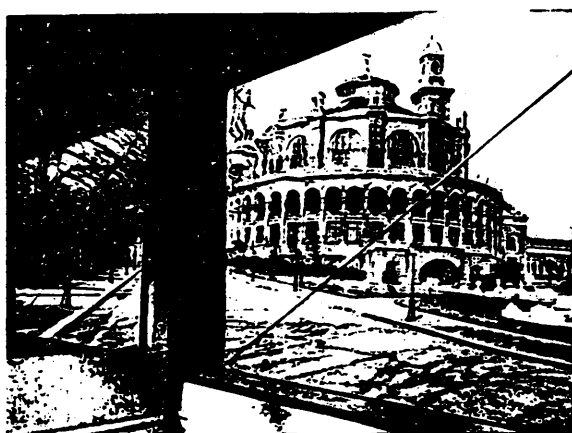
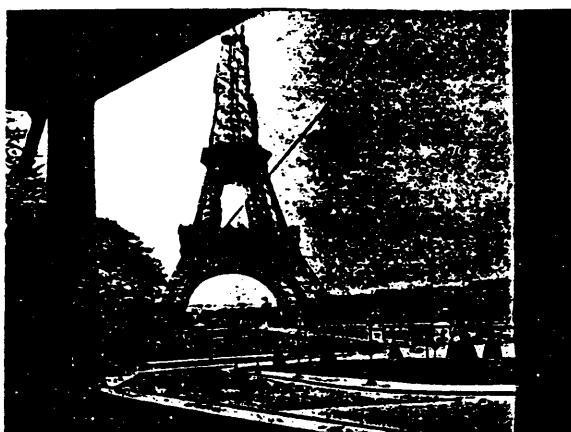
biante de lo que el edificio tenga alrededor de él. Igualmente durante la noche contemplará las luces de sus distintos pisos, que estarán cambiando intermitentemente; esto sin contar los neones con sus múltiples colores, con sus anuncios murales publicitarios, aquí empleo la palabra mural con todas sus connotaciones o valor.

LAS VIDRIERAS.-

El vidrio en la decoración, o mejor dicho en mu
rales, habría que estudiarlo más intensamente,
ya que por conocerlo poco el artista no lo ha em
pleado con profusión, también puede ser debido
a su fragilidad por los golpes, aunque esto úl-
timo es, más bien, desechable porque después de
los siglos, ahí están las vidrieras góticas de



Vidriera de la Facultad de Filosofía y Letras. Ciudad Universitaria de Madrid. Realizada por la Casa Maumejean Hnos.



Estas dos fotografías muestran la diferencia existente entre la Luna y el Vidrio. Con la primera visibilidad perfecta y con el segundo deformación de imágenes.



En la industria vidriera, deseosa de renovación, se emprende la fabricación de vidrios colados, especialmente concebidos para vidrieras de Iglesias. También servían de decoración como en los ejemplos aquí expuestos.⁷

Vidriera de vidrios impresos.



Vista del rio Sena realizada con vidrios impresos.

León o Chartreus. Con el vidrio bien manipulado podremos hacerlo opaco, planteado en blanco, con colores más o menos delicados de tono. Los maestros vidrieros-pintores de la Edad Media, verdaderos artistas del género, recurren habilmente a las irregularidades de espesor y aprovechaban las partes convexas o cóncavas de los vidrios para obtener los efectos de luz deseados.

La idea de una atmósfera no-natural, desarrolló un simbolismo que relacionaba la luz con lo divino. "En la catedral gótica el sistema de iluminación establece una concepción figurada del espacio donde el mismo, se nos ha transmitido como una realidad aprehensible, valorable y capaz de ser sometida a análisis y definiciones"⁸, donde el observador es transportado a una irrealidad ya que la luz del sol, que a través de los vitrales penetra con toda su pureza creando un simbolismo divino como fuente de vida ya que se crea la idea de Sol, fuente de vida terrenal y Dios fuente de la vida espiritual.

Posteriormente, persiguiendo mayor perfección

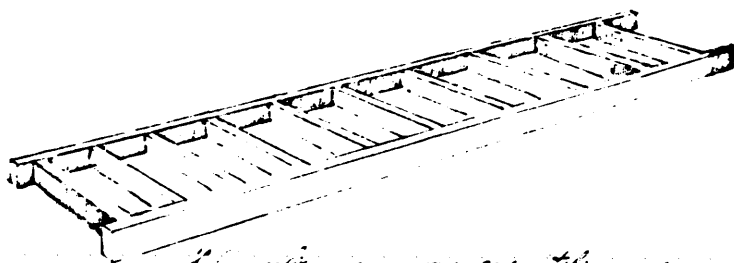
artística se crearon vidrios colados con relieves decorativos, cuyos dibujos respondían a un concienzudo estudio del efecto de la luz, rayándolos o estriándolos.

Siguiendo en el perfeccionamiento de los vidrios, nos encontramos con el vidrio moldeado solucionando problemas que se presentaban en la construcción; solucionándolo con varios modelos de paves, baldosas, tejas y ladrillos de vidrio de tipo y dimensiones adecuados para sus respectivas aplicaciones. Estos "pavés" pensamos utilizarlos en un primer momento en el mural, pero fué muy rápido el rechazo; no obstante, queremos traer a colación que en su momento lo tuvimos presente, porque esta solución hubiese quedado simétrica, ya que todos de forma redonda o cuadrada eran formas a las que había que atreverse; de esto pasamos a las placas de 1,5 cm. de espesor, que se suelen usar en las vidrieras de hormigón que tienen un tamaño aproximado de 32 x 23 cm., existe una gama muy extensa de color desde la transparencia a los tonos opacos. Estas placas tardamos bastante tiempo en dese-

charlas, porque la primera idea era utilizarlas en lo que pensábamos que fuera el río, poniéndole una luz en la parte trasera para haber dado una transparencia. También pensamos en utilizar trozos de botellas y vidrios para que al unirlos al hormigón nos dieran nuevas calidades al mural. En las pruebas realizadas y que, no llegaron a ser lo satisfactorias que en un principio habíamos pretendido por causas que, en su momento, fueron ajenas a las ideas que nos incitaron a investigar en las calidades posibles del vidrio en su unión con el mortero de cemento y arena.

Una vez estudiadas las causas que pudieron motivar los fallos de las pruebas, tendríamos que distinguir las distintas fases por las que pasó todo el proceso de las mismas, según detallamos a continuación: la primera causa fué el molde, demasiado pequeño, para poder pasar la pulidora, ésta era de gran tamaño, ya que era la que se utilizaba para pulir los pisos, y su potencia era demasiada para el molde que nosotros teníamos, ya que cepilló la madera e hizo saltar los

trozos de vidrio, que no había llegado a fraguar el tiempo suficiente. Los listones de madera que pudimos conseguir, para fabricarnos un molde, tenían una dimensiones de un metro de largo por cinco cm. de alto y tres cm. de grueso; este molde lo hicimos poniendo dos de los listones paralelos y uniéndolos con otros de 15 cm. dejando nueve espacios interiores, como muestra el dibujo que se ve a continuación.



Este molde se hizo en madera del tipo que usamos en las construcciones de la casa de la familia.

Otra de las pruebas que hicimos fué mezclar el cemento y la arena, con trozos gruesos de vidrio y cuando estaba sin fraguar el cemento en su totalidad lo lavamos, viéndose el vidrio; no siendo satisfactorio el resultado, abandonamos esta idea.

En arquitectura, con la concepción gótica se abren nuevas posibilidades a la vidriera; una creación que empieza a tomar intensidad e incremento; no solo da luz a los espacios interiores sino que son decorados éstos. La nueva arquitectura que empieza a florecer, aparte de ofrecer unas soluciones de sustentación facilitando empujes por medio de arcos apuntados, nervios, arcos rampantes, contrafuertes, ofrece espacios libres de interior a exterior o viceversa, que son los que darán paso a lo que nosotros aquí pretendemos tratar de una forma personal; son estos espacios, como unos grandes bastidores, donde será instalada esta vidriera, a la que nosotros pretendemos referirnos, tratándola con una visión doble de vidriera y de mural. El control de la luz, relacionándolo con el espacio

arquitectónico es punto de partida para convertir el interior en un ámbito desprovisto de relación material, idealizando el espacio de visión humana. Atrayendo al individuo a una espiritualidad, no de recogimiento, como ocurre en el románico donde la luz es focal y los espacios iluminados son mínimos y en relación con él se ordenan distintos aspectos de la decoración esculpida en su interior, llegando hasta la arquitectura gótica donde la explosión de luz mueve a sensaciones nuevas en el observador, como concepción figurada del espacio haciendo el efecto de elevación y "crea una metáfora y un sistema visual de valores trascendentes"⁹.

Así es que nos remontaremos al arte gótico como introducción. Seguramente, en ningún caso, el arte vitral alcanzó la grandeza que alcanzó en la catedral de León, en España.

En la Catedral de Chartres¹⁰, se desarrolló, entre 1194 y 1260, la realización de 200 vidrieras (hoy subsisten 175) con alrededor de 4500

figuras de las que se conservan 4000. Estas vidrieras, creaban una atmósfera deslumbrante, reemplazando a pinturas murales y mosaicos que, con anterioridad, habían sido los que predominaban en todo tipo de muros. Modelaban la luz, que incidía sobre la coloración del vidrio; se creaba una atmósfera que transcendía y arrebata a la gente que llegaba a contemplarla. Para terminar, se puede decir que los antecedentes de las vidrieras se sitúan en tiempos del Egipto Faraónico y de la Roma Imperial, ya que protegían sus ventanales con vidrios policromos.

- 1.- LAS TECNICAS ARTISTICAS. Coordinador Corrado Maltese
Capítulo 12 "El Mosaico" por Colette Dufour Bozzo.
Página 330 y 355. Colec. Manuales Arte Cátedra. Ediciones Cátedra S.A. 1985 4ª Edición.
- 2.- LAS TECNICAS ARTISTICAS. Coordinador Corrado Maltese
Op. Cit. página 323.
- 3.- REVISTA DE GEOGRAFIA UNIVERSAL. Año 2, Vol. 4, Nº 2
Agosto 1978. Edición Española. Artículo "VITRALES",
Cinco siglos de modelar con luz y color, por Heinz
Von Raas. Página 163.
- 4.- REVISTA DE GEOGRAFIA UNIVERSAL. Op. Cit. VITRALES
página 165.
- 5.- EL CRISTAL EN LA ESTETICA MODERNA, Folleto Obsequio
Capítulo I "La luna pulida en blanco" página 7. Editado por Explotación de Industrias, Comercio y Patentes, S.A. Madrid 1936.
- 6.- EL CRISTAL EN LA ESTETICA MODERNA. Op. Cit. Capítulo I. página 8.

- 7.- EL CRISTAL EN LA ESTETICA MODERNA. Op. Cit. Capitulo II "Los vidrios Colados". página 23.
- 8.- LA LUZ SIMBOLO Y SISTEMA VISUAL. (El espacio y la luz en el Arte Gótico y del Renacimiento) Autor Victor Nieto Alcaide. Páginas 14 y 73. Colección Cuadernos Arte Cátedra. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid 1978.
- 9.- LA LUZ SIMBOLO Y SISTEMA VISUAL. Op. Cit. Página 34.
- 10- REVISTA DE GEOGRAFIA UNIVERSAL. Op. Cit. VITRALES. Página 161.

CAPITULO II

MURALES DE PAPEL

Dentro de las técnicas actuales, hay que hablar del papel como elemento esencial e importante en el mural. Para ello, lo dividiremos en diferentes apartados.

El primer apartado lo dedicaremos al cartel anuncio de tamaño grande, ocupando vallas o lugares privilegiados de la ciudad y colocados en sitios estratégicos.

El segundo apartado, sería el cartel político, que en épocas electorales, ocupa grandes extensiones, repitiéndose una y otra vez, pegados unos junto a otro.

El tercer apartado sería el del mural de papel, el de

las revistas colocadas en habitaciones con fotografías de conjuntos o de artistas.

El cuarto apartado y último sería el del mural hecho en grabado, de gran extensión, realizado con distintas planchas unidas para obtener el total.

MURAL ANUNCIO.-

El cartel anuncio de gran formato está compuesto de varios rollos de papel que suelen ocupar grandes espacios, no solo dentro de la ciudad sino también en las carreteras, autopistas, etc. Ocupan sitios y lugares estratégicos, por lo que pueden ser contemplados desde cualquier lugar.

Llamamos murales a este tipo de concepción de llenar vallas o paredes con estos grandes carteles anuncios donde no entra la mano del artista pintor, sino que la realización es hoy en día más de estudio-taller fotográfico o de publicidad. Al referirnos a estudio, lo hacemos en el sentido del concepto de Estudio-Taller, donde no hay solo un individuo creador y artista, que es el que realiza todo como el "artista plástico", sino que en ellos está un equipo que estudia el Marketing y todo lo que implica el lanzamiento del producto. Es este pensamiento el que nos vuelve a una época más bien cercana, como es el año 1958, que comienza un mo-

vimiento en reacción contra el expresionismo abstracto, se da paso al movimiento Pop-Art, que goza muy pronto de gran popularidad; esto se explica por el enorme sostén de la publicidad que respaldará a este Arte de sensaciones. Aunque es un arte acogido por un público muy amplio, no es en esencia "popular"; el Arte-



Ejemplo de Carteles murales publicitarios.

Pop es el arte de las ciudades, no solo de Nueva York o Londres, sino que trasciende a otras

grandes urbes, masificando un arte reproductor y lanzador de productos consumistas, pues la publicidad al hacer acto de presencia, lo mismo lanza un slogan cultural que un producto alimenticio¹. Lo consideramos mural porque está integrado en el muro; al estar pegado por un engrudo o cualquier otro pegamento, lo integra a este aunque superficial y temporalmente. El deterioro es más rápido y los anuncios se van colocando unos encima de otros, algunas veces dejando una gran calidad de materia que se podrían usar en la denominación de Arte-Povera, como ya ha ocurrido por parte de algún creador.

Algunas veces vemos grandes RADE MADE que nos trasladan al mundo de Marcel Duchamp donde podríamos muchas veces, si nos fuera sencillo, el coger esos muros con trozos de carteles pegados y unos encima de otros dando corporeidad, calidad y nuevas sensaciones y utilizarlos si siguiéramos un camino afín al del referido Duchamp.

Otra de las aportaciones de este tipo de mural

es el gigantismo, como tal, agrandando el cuerpo humano o los objetos, desde un simple vidrio (botella, perfume, vaso, etc.), un pintalabios, cigarrillos, bocas, más o menos sensuales, que pueden tener una dimensión desmesurada.

Esto en cuanto a mural de papel en el que se integra el cartel y donde el pegamento es el vehículo y la forma de realización.

MURAL POLITICO.-

Estos murales van ocupando espacios que se adentran por todos los muros, que llegan a tener una longitud de 150 o 200 metros en algunas ocasiones y que están compuestos por carteles con las fotografías de los políticos del momento y que se repiten como módulos, llegando a abrumar porque, casi siempre, suelen ser rostros solicitando al transeunte su voto.

MURAL INTERIOR. COLLAGE.-

Otra propuesta de mural de papel es la que está en la propia vivienda o en los lugares públicos, donde los carteles o fotografías ocupan el espacio de cualquier pared de despacho, decorando de una forma nueva como si de un mural se tratase. Esto, lo integramos en el contexto de una concepción muralista. Aquí el material adhesivo suelen ser chinchetas o grapas; uno observa un muro repleto con todo ese papel que está haciendo la función de vivencia para el que lo ha colocado, y le dé la sensación de mural con vida propia; se puede decir que es un mural cambiante, ya que será el propio individuo que lo ha realizado, el que lo irá cambiando. Los motivos en viviendas, casi siempre, suelen ser muy similares y la función principal la realizan los Posters, y a su alrededor se colocan fotografías de los ídolos momentáneos. Algunas veces también surge el escrito sobre todos estos posters ¿aparece el Graffiti?, fotografías que se entremezclan haciendo un mural realista, fotografías con motivaciones gestuales que dan unas sensaciones cambiantes en

el ánimo, ya que la pintada o el escrito con alusiones pacifistas, o simbologías de amor hacia el mundo, se entremezclan con fotografías soeces o desagradables.

En la actualidad, el reinado de la imagen, debido a los medios de comunicación, hace que el color invada las casas y el espacio en que vivimos. Esto tiende a dar dimensiones nuevas que no están condicionadas por las tradiciones o la geografía, sino por modelos impuestos de una época. Así nos podemos encontrar toda una pared o habitaciones enteras decoradas en un "collage" increíble con posters, fotos, dibujos, etc., sin aplicar ninguna técnica determinada. Esta decoración creemos puede ser un mural, que lo podría haber realizado cualquier artista desde el cubismo que es cuando aparece el "collage" como tal². Ante esta teoría pueden existir muchos impedimentos, uno de ellos podría ser que con el tiempo desaparece o que siempre está en un continuo cambio; eso es interesante, porque el que lo realiza está en una dinámica de trabajo sin saberlo, que no es duradero, no llega a serlo, pero no importa, porque cubre una

etapa de vida del que lo realiza.

Para nosotros esto puede ser un mural como otro cualquiera, porque creemos que todo lo que reviste un muro hace la función de decorar, ser llamada de atención, o ambientación para recreo visual, que es la función primordial del mural.

También, podemos tener la sorpresa de encontrar algún artículo que, en su momento, nos interesó, ésto, también es importante.

También cuelgan trozos de papel del techo que te hacen pensar o desviar la atención total de cosas, que te podrían entretener y dejar de observar todo ese conjunto.

En este mismo sentido de decoración no duradera, o perecedera, están los murales realizados por los alumnos en los colegios.

En cuanto a lugares públicos, nos vamos a referir a una experiencia llevada a cabo en la Facultad de Bellas Artes, uno de cuyos pasillos se fo

rró con papeles de revistas y periódicos. Se aprovechó, como en el Arte Povera, los residuos en este caso de las revistas, periódicos, etc. haciendo un reciclaje para una motivación artística, expresando y realizando con elementos de desecho, una composición que cubría todo el pasillo, aunque, antes de llegar a él, ya hay una introducción con papeles llenos de carteles.

Este tipo de mural no es para observarlo en su conjunto, sino que sirve como relajación y permite al que lo contempla un momento de entretenimiento.

Como hemos dicho, estos murales son temporales y su pretensión es la de una llamada de atención y en este caso de la Facultad de Bellas Artes, podría ser el balbuceo o intento de un nuevo lenguaje.

El individuo cada vez está más masificado y el individualismo, por lo menos en cada uno de nosotros, lo llevamos y tratamos alguna vez de sacar con nuestra llamada a todos esos receptores.

Concluyendo, los murales de papel son llamadas "abiertas" de atención donde tiene cabida la publicidad, en los murales exteriores; en el interior de la vivienda, toma otro rumbo y otra función, ya que el individuo demuestra un poco su espíritu; aquí es mucho más acentuada la durabilidad y lo cambiante del mismo; es el propio interesado o algún miembro familiar o amigo que tenga acceso a la intimidad y que por lo tanto tenga la facilidad de expresar su idea que puede ser rechazada o recogida haciendo posible que cambie la forma de colocación o deje intervenir en la unidad total del ambiente creado en su habitáculo.

MURAL DE GRABADO.-

Al comentar el mural realizado a base de grabados, nos referiremos al trabajo realizado por nuestro compañero y amigo Marcos Irizarri³, este artista nació en Mayagüez (Puerto Rico) en 1936; estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; destaca rápidamente por sus grabados. Los conceptos manejados por él están dentro del simbolismo geometrizable, que van a encaminarlo cada vez más a un mundo constructivista que podría desembocar en alegorías abstractas.

Su forma de realización la inicia con una plancha en medida universal de 65 x 50 cm., en la cual y de forma geométrica, comienza a desarrollar el grabado con las distintas técnicas que él emplea en la ejecución de la obra de arte. Estas técnicas son el aguafuerte y el empleo de maquinaria como es la pistola eléctrica; usa el taladro para marcar la plancha. Va desarrollando la plancha dando salidas por medio de líneas sin poner límites en la misma, para así poder enla-

zar con otras planchas más. Una vez realizadas se hace la tirada y después de ésta, bien en color o blanco y negro, se recorta por la marca de gada por la plancha sobre el papel; una vez recortado y desechado el papel sobrante de blanco, sobre tela, va uniendo y pegando los grabados hasta conseguir un panel de 4, 5 o 6 metros, según lo propuesto. Algunas de las planchas usadas se ponen dobles o triples, según se requiera repetir la tirada, hasta conseguir el tamaño desea do.

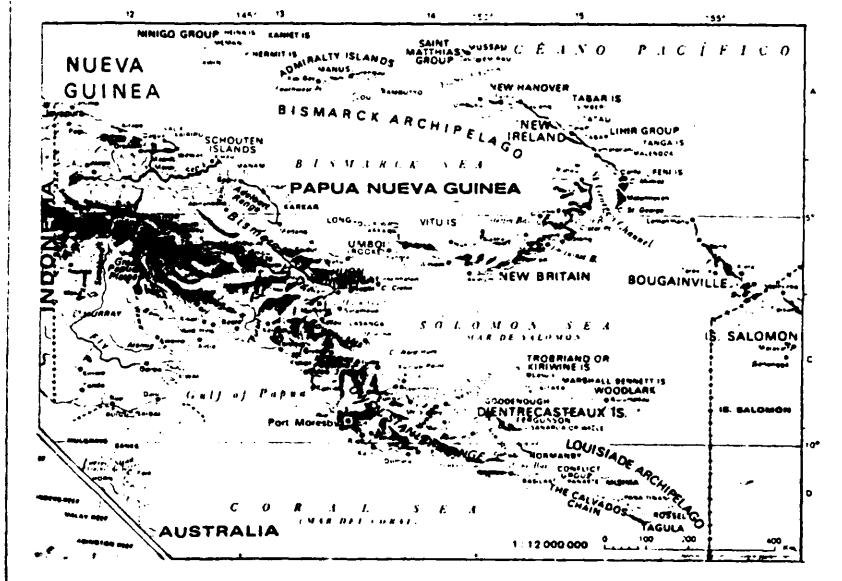
Otros grabadores han hecho, también, grandes tamaños, como Menán, otro artista grabador; una de sus mayores obras fué una carpeta de seis grabados, que uniéndolos componían un desnudo, el cual se unía por medio de una tira de piel y unos agujeros que se hacían en el propio grabado.

- 1.- DICCIONARIOS DEL SABER MODERNO. Las Artes. Las Ideas, Los Hombres, bajo la Dirección de André Akoun y de Jean-Louis Ferrier. Páginas 476-77. Ediciones Mensajero. Bilbao.
- 2.- LA HISTORIA DEL COLLAGE. DEL CUBISMO A LA ACTUALIDAD. Autor: H. Wescher. Editorial Gustavo Gili, SA. Colección Comunicación Visual.
- 3.- MARCOS IRIZARRY. Catálogo Galería Gráfica, Librería de Arte TORCULO. Exposición de Grabados del 30 de setiembre al 18 de octubre de 1980. Madrid.
PROGRAMA EXPOSICION "DOS ARTISTAS PORTORRIQUEÑOS"
Cámara de Comercio de Cali (Colombia) Del 17 de Diciembre 1985 al 15 de enero de 1986.

CAPITULO IV

MURALES PAPUES

Situación en el mapa del territorio Papua Nueva Guinea cuya capital es Port Moresby y el pueblo más antiguo que es Telefomin.



"Los papúes pueblan la parte occidental de Nueva Guinea y los melanesios la parte oriental, en especial las costas, así como las demás islas del archipiélago.

El clima netamente tropical -con temperaturas elevadas y lluvias abundantes- y la naturaleza del suelo -volcá nico o sedimentario, y en la isla mayor (Nueva Guinea) aluvial- dan lugar a una flora exuberante, aunque dife- rente en cada una de las islas"¹.

Dentro de las distintas formas que puede englobar el concepto "mural", aunque no intervengan ni el muro ni la pintura u otro material, como puede ser el Litostrato (mosaico), está el practicado por el pueblo de los Pa- púes. Pueblo primitivo integrado actualmente en una so ciedad consumista, pero que todavía conserva gran parte de su cultura tradicional.

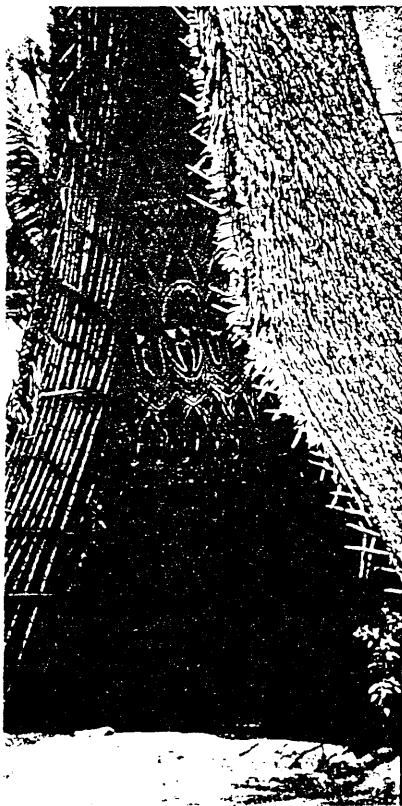
Quedamos sorprendidos al descubrir en Telefomin, las realizaciones del pueblo más viejo de Nueva Guinea, su ancestral decoración en un templo dedicado a "AFEF", su divinidad más importante.

En la cultura Papúe no existe muro, conceptualmente co- mo nosotros lo consideramos, ya que lo que intenta ser

muro o pared, lo componen palos de madera entretreídos con hojas y otras ramas más finas, que forman lo que se se ría una pared y sobre ésta la decoración convencional de colocación de cualquier utensilio u objeto. Existe una forma determinada y simétrica que abarca toda la pa red desde la parte superior hasta el suelo no dejando ningún lugar libre de dicha pared²; la decoración está hecha a base de la representación del animal, base de su sustento, "el cerdo", lo mismo el doméstico que el salvaje. La mandíbula es utilizada como decoración, la cual está situada, no en la casa donde ellos habitan, sino en el templo. Aquí, al templo, situado en el pueblo llamado Albalmin, nada más acude un Papúe anciano que todavía lo visitaba de vez en cuando para hacer sus rezos. Este templo cada vez se va deteriorando más, por que se está apoderando de él la selva; este anciano hace sus oraciones agarrado a una cuerda, que pende del techo, y caminando en círculo, siempre agarrado a ella con las dos manos y al mismo tiempo colgándose un poco. Siendo ésta una forma de rezo muy particular como si el estar sujeto de la cuerda que le llega de arriba fuese una unión con el ser superior, y el caminar en círculo fuese la ayuda que solicita del más allá para ir por la vida, siempre unido al supremo ser al que se le reza,

en este caso a "AFEF" (la mujer vieja).

Repetimos, que ese tipo de decoración es un mural sin lo principal, el muro, como tal; para nosotros, las ramas y hojas hacen de pared; en ella no interviene la tierra para cubrir huecos, ya que estos espacios



quedan vacíos; a través de ellos se contempla desde el interior. Para esto, la única explicación posible es la temperatura, ya que el clima es tropical.

Lo que hace que un mural adquiriera el nombre de tal, es lo que adorna o lo que expresa con pintura u otro material, la

Entrada de una casa comunal en Nueva Guinea, donde se aprecia el mural en fachada.

idea original; este mural no lo compone o realiza un solo individuo, sino toda una comunidad que ha ido aplicando y colocando lo que nosotros actualmente vemos, como es la colocación sistemática de estas mandíbulas sobre un soporte realizado con la vegetación autóctona. Ante este hecho que está pensado y muy pensado, en cuanto se observa por su simetría, aunque sin una definición artística, ya que creemos que, para los moradores Papues de Nueva Guinea, no está en su pensamiento el crear un mural artístico, sino el de colocar, como reliquias, algo de lo que le ha sido tan importante para subsistir y que para nosotros es un tema de interés y de estudio. Por lo tanto, integramos este pequeño comentario dentro de lo que creemos es defensible como mural, aunque conceptualmente los que lo han llevado a cabo no tuvieran la sensación de estar creando algo que el observador estudioso o receptor sensibilizado al contemplarlo pueda desarrollar su estudio pudiendo hacer que encuentre más semillas receptoras que estén en consonancia.

Los Papúes practican la hechicería y está muy extendida la práctica del "Tabu", que lo indican clavando en un palo un trapo o una hoja; están muy extendidas las ciudades secretas³; viven reunidos en aldeas cuyos habi

tantes tienen parentesco entre sí; las casas suelen cons
truir las con bambú y palmas, suelen estar sobre estacas
y también sobre los árboles, lo que les hace en muchas
ocasiones, ser palafíticas; también usan la casa comu-
nal solo los varones, la llaman Morong y llega a tener
hasta 30 metros de largo. Es de interés ver la vivienda
comparándola con otras sociedades indígenas de otros con
tinentes, dándonos perfecta cuenta de las similitudes e
igualdad existente entre ellas. Para subir a las vivien-
das, utilizan troncos tallados con muescas y adornos, ca
bezas, y temas geométricos, haciendo las veces de escale-
ra .



Casa palafítica en la aldea de Arfak Memiwa.
Nueva Guinea.

Dentro de las casas, suelen separar las distintas dependencias por tabiques. Los idiomas están diversificados, ya que en el interior de Nueva Guinea, "además del Mafoor está el Tugueri, Arfak, Hattam, Kapaur, Nagramadu, Marauke y Ssentani; en la que la estructura gramatical de estos dialectos es muy semejante, pero las diferencias verbales son grandes, todos se distinguen por el frecuente uso de las consonantes, difícil de representar a veces con nuestras letras"⁴.

1.- GEOGRAPHICA. El Hombre y la Tierra. Volúmen VIII.

Página 417. Autores: Dr. Arturo Barone, Prof. Francesco Cataluccio, Prof. Ferdinando Milone, Dr. Vittorio Orilia, Dr. Lino Pellegrini, Dr. Leo Paladini, Dr. Cesare Zappulli. Edición Española dirección de Guillermo Burrel. Editores Plaza & Janés, S.A.

2.- TELEVISION ESPAÑOLA. OTROS PUEBLOS (Papúa Nueva Guinea). Guión, presentación y Dirección de Luis Pancorbo. Programa del día 16.3.1986. Hora 10,30 de la noche.

3.- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA
Tomo XII. Página 1091 y 1092. Editorial Espasa Calpe, S.A. Madrid.

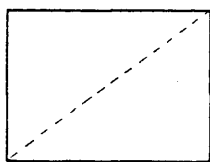
4.- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA
Op. Cit. páginas 63 y 1091.

CAPITULO IV

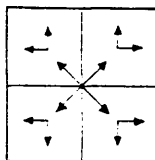
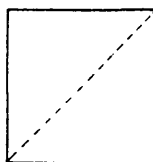
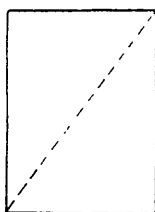
PINTURA O MURAL GRAN FORMATO

La pintura de gran formato es la que conlleva en su dimensión unas grandes proporciones, o, por el contrario, la que puede ser ampliada a la proporción que se desee, sin que por esto sufra pérdida de valores de interés al observarla en su emplazamiento o acabado final de la misma.

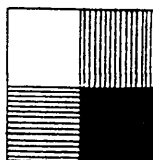
Las formas geométricas que pueden ampliarse tanto como se desee, son las que, en primer término, adquieren más valor en su dimensión ampliada, aunque todo esto nos lleva a un estudio donde la proporción tiene una dimensión. ¿Qué pediría mayor formato?, ¿un cuadrado lineal, un cuadrado de un solo tono o un cuadrado rayado?. Si fuéramos ampliando cada uno de ellos, nos daría su tamaño real o adecuado, según el marco en el que estuvieran emplazados como podría ser una pared de igual tama-



En Diagonal



Separación de los cuadrantes



Distribución de la tensión

No para cada uno de ellos. También nos indicarían según fuera su colocación en dicha pared (centro o laterales), y si estuvieran colocados por separado o juntos. Estas conclusiones pueden llevarnos a un solo fondo de la cuestión, como sería el hablar de la geometría. Si nos adentramos en un estudio cada vez mayor, ya no solo del cuadrado sino que también utilizamos el rectángulo; según Kandinsky "Es evidente que la menor desviación de la diagonal, o sea del medidor de tensión, de la horizontal o de la vertical es decisiva en el arte de la composición y en especial en el arte abstracto"¹. Una elección del formato del cuadro que no sea la idónea puede transfor-

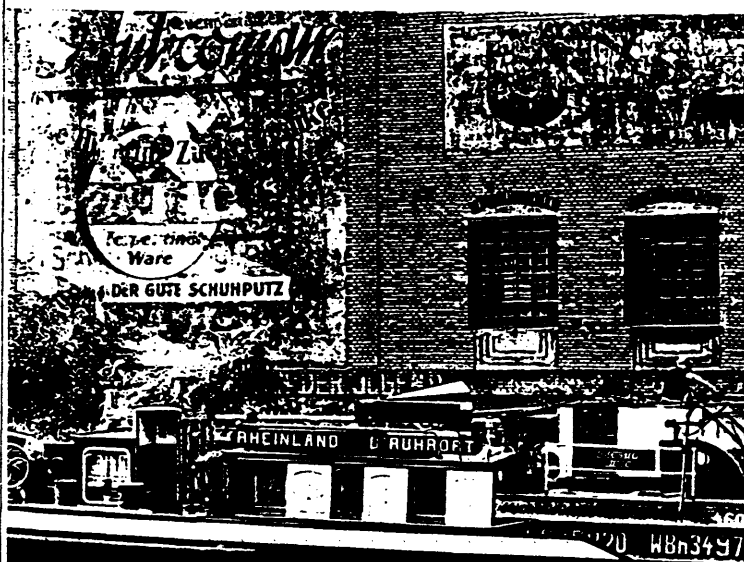
mar el orden en un caos. Si intentamos hacer una construcción ordenada, tendrá que ser "armónica" y matemáticamente tendrán que estar todos los elementos dispuestos en direcciones exactas y también la construcción, según el principio de antagonismo.

"Elementos que tienden hacia arriba pueden ser "dramatizados" mediante el formato largo". El punto de intersección de ambas diagonales determinan el centro del plano, en este caso de un cuadrado, la vertical y la horizontal pasándola por este centro, dividirán al cuadrado en cuatro zonas primarias: "Cada una tiene un rostro diferente. Todas se tocan con sus puntas en el centro "indiferente", del cual emanan las tensiones en dirección diagonal".

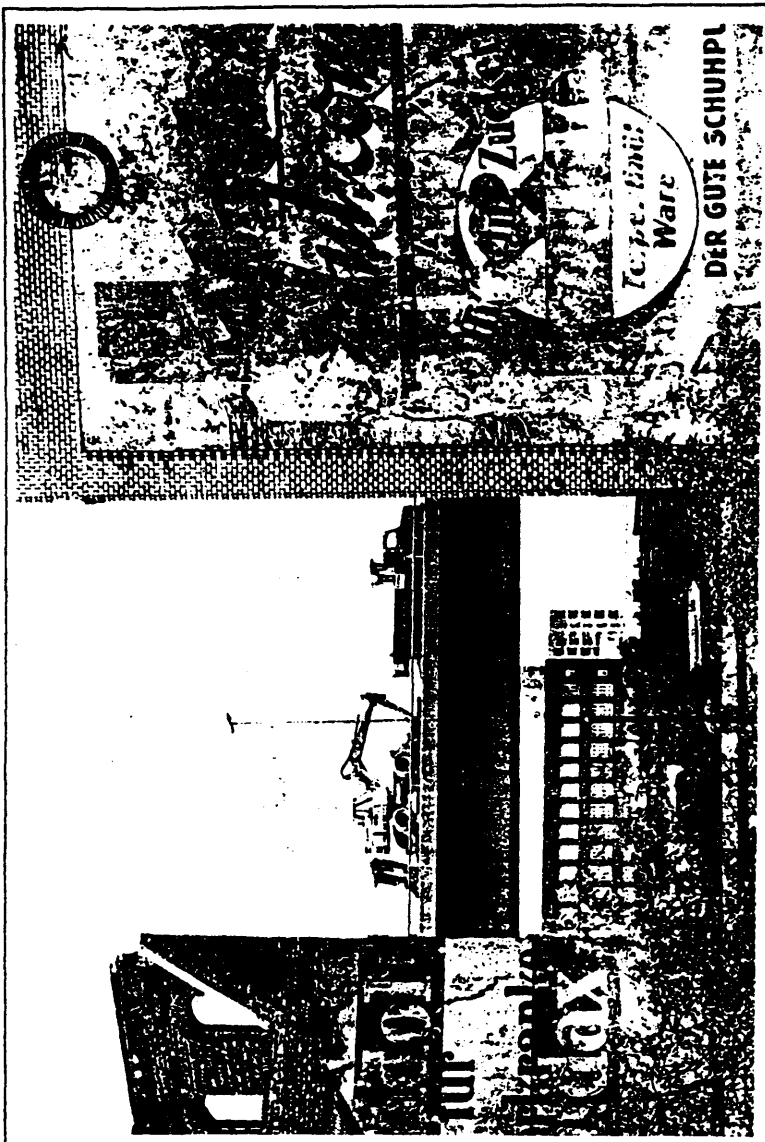
Pero el tema en el que intentamos introducirnos es el gran formato o tamaño, que puede conllevar el que la gente no profesional lo llame mural.

Las pinturas murales actuales al aire libre tienen un significado dual, y no me estoy refiriendo a lo que pueden expresar, sino a su pretensión o al lugar donde están colocados. Van a tener la funcionalidad de decorar

algo que ya es, o está, como pueden ser las casas, las fachadas hasta el momento sin decorar, a lo sumo, aprovechadas por la publicidad, pero que a partir del Pop-Art, empiezan a decorarse con mayor profusión, no solo con anuncios de palabras sino que aparece el objeto anunciado. Se vuelven a pintar los muros poniendo en



ellos cualquier motivo que adorne la fachada del edificio, pintando motivos como bodegones, etc. y, también, copiando algún motivo de su propia fachada, a modo de "TROMPE-L'OEIL. Tomado del concepto vulgar francés, pa-



ra significar la ilusión óptica en la pintura realista al producir un efecto engañosamente real de profundidad y, consiguientemente, de ilusión de la realidad en la superficie bidimensional"², repitiendo como ocurre



en la calle San Quintín nº 1, esquina a la calle Pavía, en la que vemos representados unos balcones que están copiados de los reales que están pegados a

éstos. También otro claro ejemplo lo tenemos en Puerta Cerrada, como muestra la fotografía; ambos casos están en Madrid y son del estilo citado "TROMPE-L'OEIL".

Todo este tipo de murales, llega ser motivo de figurar en panfletos o tarjetas postales formando parte del lugar, integrándose y haciéndose importantes dentro de la localidad, ciudad, etc., con la finalidad de ser disfrutada por un público mucho mayor que el de cualquier otro arte contemporáneo. Es tan antigua como la arquitectura y también anterior a ésta, puesto que aparece en los abrigos levantinos.

Desde las paredes coloreadas de Mesopotamia a los Frisos del Partenón, hasta los modernos murales de Méjico y el reciente auge en Inglaterra y Estados Unidos, don de aparece el Pop Art, que brota del rechazo que sintió toda una generación de una cultura de clase alta, según Simón Wilson, en Inglaterra, y continúa "y de una revuelta dentro del sistema de educación del mismo arte, en contra del provincianismo y parroquianismo de las academias de arte inglesas"³.

Uno de los primeros artistas jóvenes que iniciaron la revuelta, fué Paolozzi, que juega un papel importante en esa época para los artistas ingleses, con una conferencia pronunciada por él, titulada BUNK (charla celestial), durante la cual proyectó muchas imágenes sensacionalistas, sin otra transformación que el aislamiento; en ellas se incluyeron anuncios publicitarios como los de "cubiertas de Amazing Science Fiction, Automóviles Cadillac o Chevrolet, una página de dibujos de una película de Disney, láminas de insignias aéreas del ejército de los Estados Unidos.

El Arte Pop en Estados Unidos. se inicia aproximadamente en 1956 al igual que en Inglaterra y sus caracterís-

ticas más importantes son tres: una es figurativa y realista y pretende utilizar las ideas y objetos de la época que le toca vivir; en segundo lugar es que está creado en unas grandes metrópolis, como son Nueva York y Londres y está enraizado en el medio ambiente urbano, se utiliza en revistas de comics y de fotografías de anuncios publicitarios; y en tercer lugar, tratan los temas de forma especial, insisten en que el comic o la lata de sopa de Andy Warhol, son sólo el motivo para realizar una obra.

Todo el tema Pop, es sacado de la vida cotidiana de la calle y de sus viviendas; hay una nueva valoración de los objetos de la sociedad de consumo: alimentos, diversiones, modas en el vestir, música, cine, revistas, etc.

Este movimiento se extiende por todo el mundo y la decoración que presta a edificios en restauración, o a esas grandes fachadas que, de otra forma, nada más presentarían una gran forma geométrica de un solo tono, casi siempre blanco y pegada a ella carteles anunciadores, lo que daría al edificio o muro un aspecto sórdido y de abandono, ofreciendo una información emplea-

da por algunos artistas, esto es la señalización urbana⁴, puntos de referencia (legibilidad y una buena imágen.

No sólo la pintura al agua es una de las más importantes para estas fachadas, sino que, también, se integran otros materiales como el cemento con coloración, la cerámica en sus distintas vertientes, la decoración de baldosines, el propio barro esmaltado o el gres con coloración de óxidos.

ALGUNOS AUTORES.-

JAMES ROSENQUIST, que trabajó para una empresa de publicidad y como pintor de grandes carteles callejeros, acostumbrado a ver de cerca formas gigantescas, se dió cuenta que tales imágenes vistas así, adquirirían una nueva significación; entonces, comprendió las grandes posibilidades que ofrecían las grandes dimensiones, "Mi obra, dijo, es una inflación visual, vivo dentro de ella".

TOM WASELMANN, a partir de 1965, dejó de incoror

porar elementos reales en sus obras, adquiriendo a partir de ahí un tamaño desmesurado, volviendo a los colores planos, lisos y brillantes.


TATLIN, junto con YAKULOY Y ROTSCHENKO, efectúan a principios de 1917 la decoración del Café Pittoresque de Moscú, "punto de reunión de la vanguardia literaria y artística que corresponde al -Perro Errante-, en Petrogrado. Las estructuras en hojalata, vidrio y placas de madera pintada, forman superficies que cruzan los rincones de la sala a modo de contrarrelieves, revisten el estrado y cuelgan de la cúpula de cristal. K. Umansky relata la impresión que le produjo en su libro ¿son aviones, dinamos o acorazados? el observador percibe un dinamismo incontenible en estas estructuras semimecánicas, semidecorativas, cuya estructura nos habla del misterio de la máquina moderna, produciendo una extraña inquietud"⁵.

Dentro del arte soviético, bajo el signo de la revolución, se crearon grandes decorados para plazas y fachadas en las fiestas de la revolución.

- 1.- PUNTO Y LINEA SOBRE EL PLANO. Kandinsky. Páginas 139, 140, 141 y 142. Quinta edición 1981. Barral Editores, SA. Barcelona 1970 en Coedición con Editorial Labor, SA. Barcelona 1981.
- 2.- DICCIONARIO DEL ARTE ACTUAL. Autor Karim Thomas. Página 198. Colección Bolsillo de Arte Labor. Editorial Labor, SA. 1982.
- 3.- EL ARTE POP. Autor Simon Wilson. Páginas 4, 36 y 37. Colección Bolsillo de Arte Labor. Editorial Labor, SA. Primera reimpresión 1983.
- 4.- DICCIONARIOS DEL SABER MODERNO. Las Artes, Ideas Obras, Hombres. bajo la dirección de André Akoun y de Jean Louis Ferrier. Las Artes del Espacio por Jean Deroche. Páginas 206, 207, 208. Ediciones Mensajero. Bilbao.
- 5.- LA HISTORIA DEL COLLAGE. Del Cubismo a la Actualidad. Autor H. Wescher. Páginas 78 y 79. Colección Comunicación Visual. Editorial Gustavo Gili, SA. Segunda edición 1980.

CAPITULO VI

GRAFFITI



Dentro de la panorámica extensísima que comprende el mural, con todas sus posibilidades de transmisión del pensamiento de unos ejecutores o contempladores, receptores, etc., existe el fenómeno GRAFFITI, que está en relación directa con un mundo industrializado y un submundo marginado. En una sociedad que va con el siglo en la que predomina la prisa, en nuestra época el Graffiti es utilizado con gran profusión, y es manejado por todo tipo de individuos, inclusive sin tener un gran conocimiento de lo que hace.

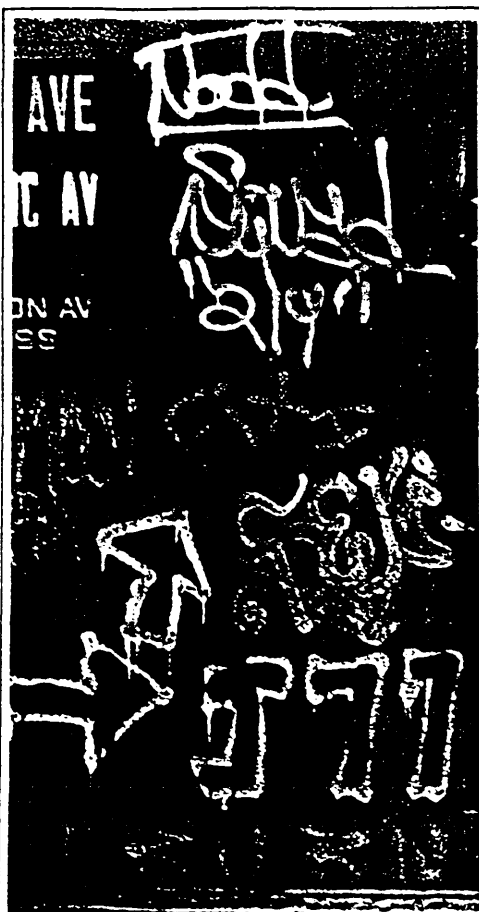
Dentro del Graffiti, hay que considerar dos conceptos que se integran muy estrechamente, pero que debido a las



Graffiti realizado sobre una furgoneta.

diferencias en su concepción y diferencia en los sujetos realizadores, pertenecen a dos culturas distintas dentro de la propia sociedad donde se desenvuelven. Por ello, habrá que diferenciarlos, a uno de ellos el que más vemos en la calle, fachadas, tapias, carteles, etc. le llamaremos culto y al más escondido le llamaremos soez, pornográfico o cualquier adjetivo sexológico, ya que está realizado no a la luz del día, sino en lugares ocultos; es individual y anónimo, aunque, si que llamamos culto, también podemos decir que es anónimo, porque aunque sepamos quien es el autor, no le conocemos y, seguramente, por la masificación de las ciudades, no lo veremos en la vida; así, as que, también, queda oculto en esa urbe que le acoge y esconde, perdiéndose para siempre.

Dentro del Graffiti culto, uno de los materiales que mas es usado, son los botes de pintura de aerosoles con los cuales se realiza el signo, grabado o tipografía culta, pero gestual al máximo, como pueden ser, un muro de cemento como el "MURO DE BERLIN", donde existe una guerra fría que va desde el grito político al chabacano de "fulanito de tal", estuvo en tal fecha.



Refiriéndonos a la otra clase de Graffiti, el inculto, destacaremos la gran cantidad de dibujos obscenos y de contenido pornográfico, en lugares como retretes o escaleras de servicio de las casas. Se puede decir, que un solo individuo no llega a formar con su alusión "dibujo o escrito" algo tan complejo como lo que podría ser tomado como mural, con el paso del tiempo, ya que al irse rellenán

do un espacio con carteles escritos, dibujos, en algunos casos pequeños, en otros de tamaño natural, llegando a rayarse como si se tratara de un grabado; otras veces ta



Ejemplo de Graffiti de palabras.

chados por una censura constituida por algún miembro residente de la casa o por el portero, constituido y dirigido como miembro inquisidor por alguna casta familiar, llegándose a constituir sin querer el "tachismo"¹. Aquí el individuo actúa automáticamente y carece de la voluntad de hacer una obra artística, pero lo importante es observar que esa acción realizada periódicamente por una o varias manos, sobre un mismo soporte, ha producido un resultado espectacular, en el sentido literal del término. El que pase, lo aprobará o lo rechazará, pero, difícilmente, le será indiferente; en definitiva, es un mural que puede ser de grande o pequeña dimensión, y que tiene un muro por soporte.

Seguramente será un mural más gráfico que pictórico, pero está integrado en ese soporte que es el muro y, ya es más que otras pinturas de gran formato pintadas en soporte de madera, lienzo, etc., que, después, estarán colocadas sobre el muro como cualquier cuadro o revestimiento decorativo, pero que, sin embargo, se llaman murales.

Estos individuos utilizan todo tipo de procedimientos, desde una llave que raye el yeso, hasta una moneda, un



Graffiti.

punzón u otro elemento contundente, esto es utilizado, cuando el que está haciendo esta función, no tiene a mano algo que dibuje simplemente, como un lápiz, tiza, carbón o pintura, al referirnos a la pintura, lo estamos haciendo a la "pintura de lapicero", pues es muy raro ver algún escrito, escena obscena o desnudo, que hubieran utilizado pintura dada con pincel (pintura al aceite o al agua).

Un ejemplo claro de lo que hemos expuesto, existió en los años de la posguerra, cuando los chavales que trabajaban de botones o de ayudantes en alguna tienda, y tenían que llevar algún pedido a alguna casa, en la cual había además de la escalera principal, otra de servicio, los jóvenes antes mencionados escribían o dibujaban en sus paredes, ya fuera para elogiar las propinas o para protestar por alguna que otra tacañería de las casas a donde iban; estos frafismos, muchos de ellos ingenuos, hacían un conjunto de pintura gestual, que en muchos casos incluso, podrían clasificarse de dibujos protesta, efectuados a escondidas de los habitantes de las viviendas y de los porteros de las mismas.

Si en esa época, hubiera habido los materiales de fácil

adquisición, como son los aerosoles actuales, creemos que muchas de esas paredes, hubieran entrado incluso en las Historias del Arte, no como Graffiti, ya que era el sentir de una juventud en su mayoría sin estudios y sin ninguna meta en esos momentos, careciendo de todo, pero sabiendo expresarse.

Todo esto hoy en día, se puede decir, que ha quedado más para la calle, retretes de centros docentes o lugares públicos, como bares, etc.

Hoy el desarrollo de los acontecimientos, son transmitidos por los medios de comunicación, con toda rapidez a cualquier parte del mundo. El individuo tiene la necesidad de transmitir sus inquietudes, y es dentro de ese contexto en el que se mueve el "Graffiti-man"; lo visual adquiere una gran trascendencia, ya que exterioriza en un momento algo que el individuo desea transmitir por medio de la gestualidad y la pintura rápida que proporciona el Spray.

Es, precisamente, esta rapidez la que hace que el individuo esté en una tensión constante ante los hechos que van aconteciendo, y según sus pensamientos, ideales, mi-



litancia en partidos, etc., harán que se exteriorice en pintadas callejeras, llevando los pensamientos de un colectivo o los de uno mismo.

Habría que distinguir, dentro del Graffiti, varias estrategias de realización, aunque todas llevan el mismo sello de clandestinidad: primero, qué individuos son los que las realizan; si pertenecen a partidos políticos, si son idealistas, marginados, colectivos de trabajadores, estudiantes, individualistas, etc. A cada uno de ellos, les mueve distintos impulsos, que más adelante plasmarán con mayor rapidez posible para poder seguir en ese anonimato.

En barrios lujosos el Graffiti tiende a no ser mas que un gesto revanchista de gente marginada e impotente que intentan llamar la atención con palabras soeces y reflejadas en los muros de las casas, contra ese mundo en el cual no encontrará en la mayoría de las ocasiones, un lugar.

Las influencias artísticas que recibe el graffiti se puede decir que son nulas, ya que no pertenecen a un único individuo, y lo que se pretende hacer es una impronta que refleje por medios de imagen, signo o frase el contenido que ha pretendido, intentando que impacte al transeúnte de un solo golpe de vista.

La importancia tomada hoy en día por el Graffiti, nos lo revela el hecho que se quiera trasladar a las galerías; a que sea posible la venta de porciones de muros por las mismas, lo cual nos hace integrarlo en un mundo culto, aunque la representación en sí sea sórdida. Esto es lo pretendido por una galería de arte Estadounidense, que se le ocurrió la idea de vender el "MURO DE BERLIN" en trozos, a los americanos adinerados. Claro está que no se ha podido llevar a cabo porque los alemanes orientales lo juzgaron un ejemplo de decadencia artística occidental. La idea de la galería era comprar los trozos, cortarlos y volver a colocar otra vez el muro rehecho para que, una vez transcurrido el tiempo, este nuevo trozo estuviera lleno de signos, gritos, etc. y vuelta a comenzar².

1.- HISTORIA DEL ARTE ABSTRACTO (1900-1960) COR BLOK.

Página 237. Cuadernos Arte Cátedra. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid 1982.

DICCIONARIO DEL ARTE ACTUAL. Autor Karin Thomas.

Página 195. Bolsillo de Arte Labor. Editorial Labor, S.A. 1982.

2.- PERIODICO "EL PAIS". Artículo "El Muro" por Rosa

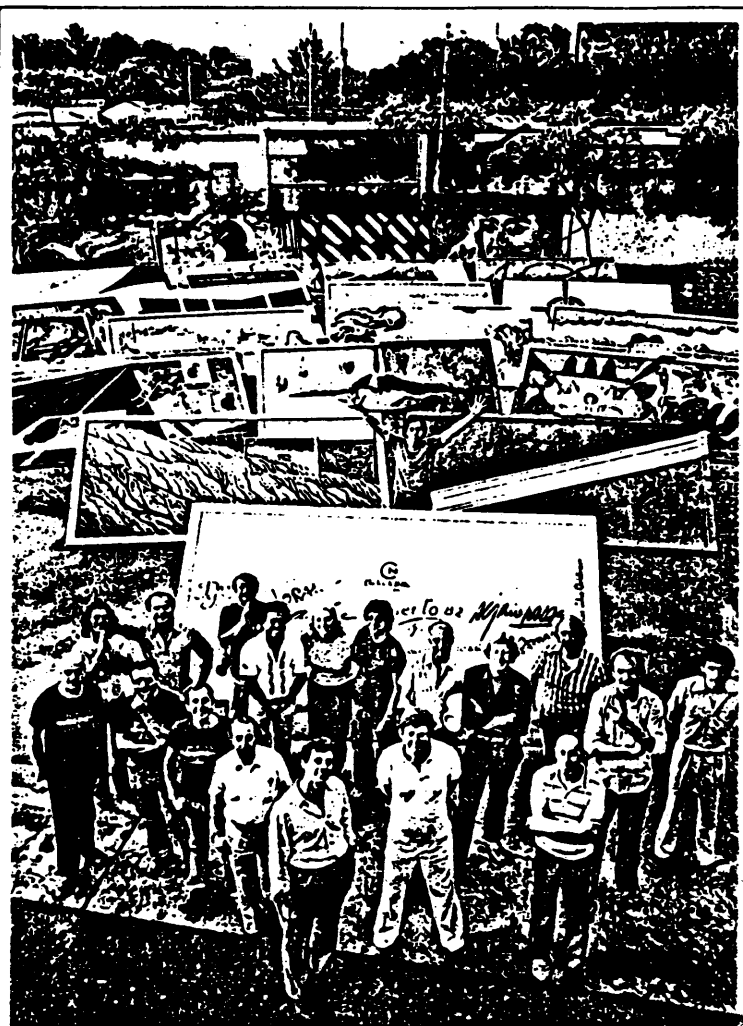
Montero. Página 52. El País, sábado 27 de septiem
bre de 1986.

CAPITULO VI

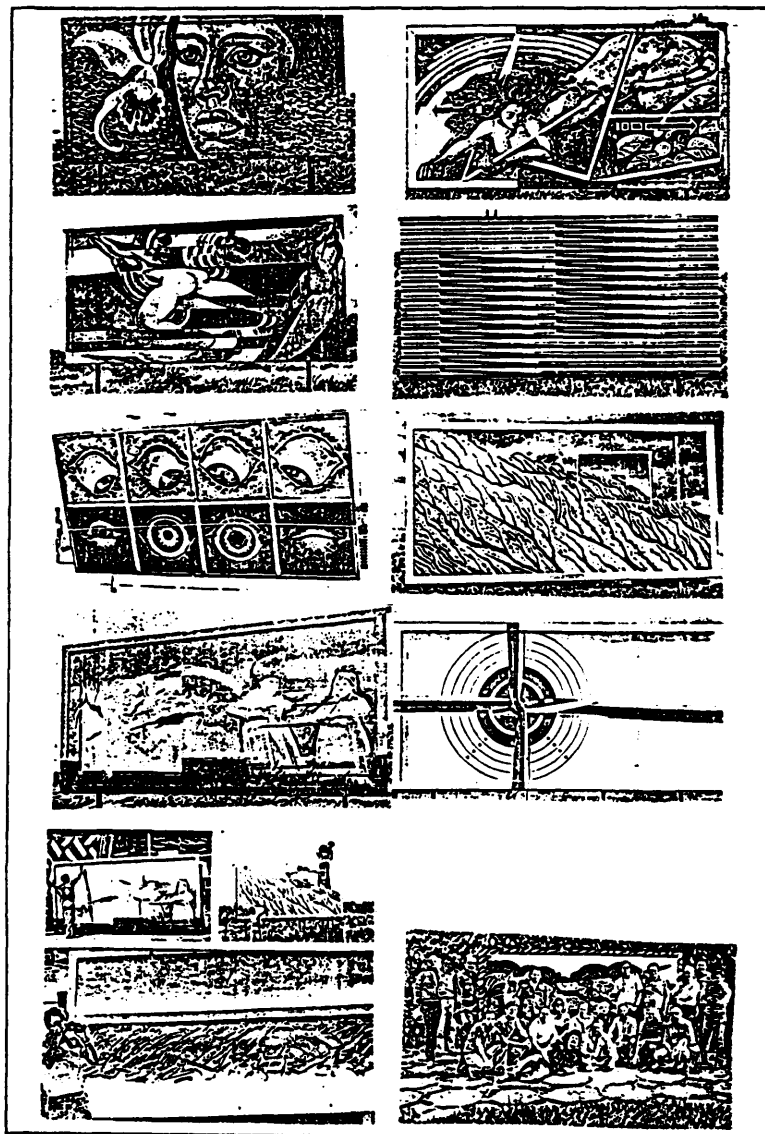
MUSEOS VIALES

El primero de estos museos está situado en Venezuela, en la carretera que comunica a El Tigre con Ciudad Bolívar, en el oriente del país. Es una vía monótona, sin señas de identidad, que discurre bajo un sol implacable, con más de cien kilómetros en línea recta. Compone con otras vías la llamada Ruta del Sol; es aquí donde está enclavado este museo vial, creado por Rafael Bogarín, nacido en el Tigre en 1946¹.

Bogarín ideó y logró llevar a feliz término la ejecución de un museo a orillas de la carretera. Se puede denominar como "Museo Ambiental", ya que permite ser recorrido en coche, autobús, moto, etc. Consiste en vallas de metal de dos por cuatro metros pintadas en directo por sus autores. El hecho de que fueran realizadas en El Tigre, motivó una buena acogida por parte de



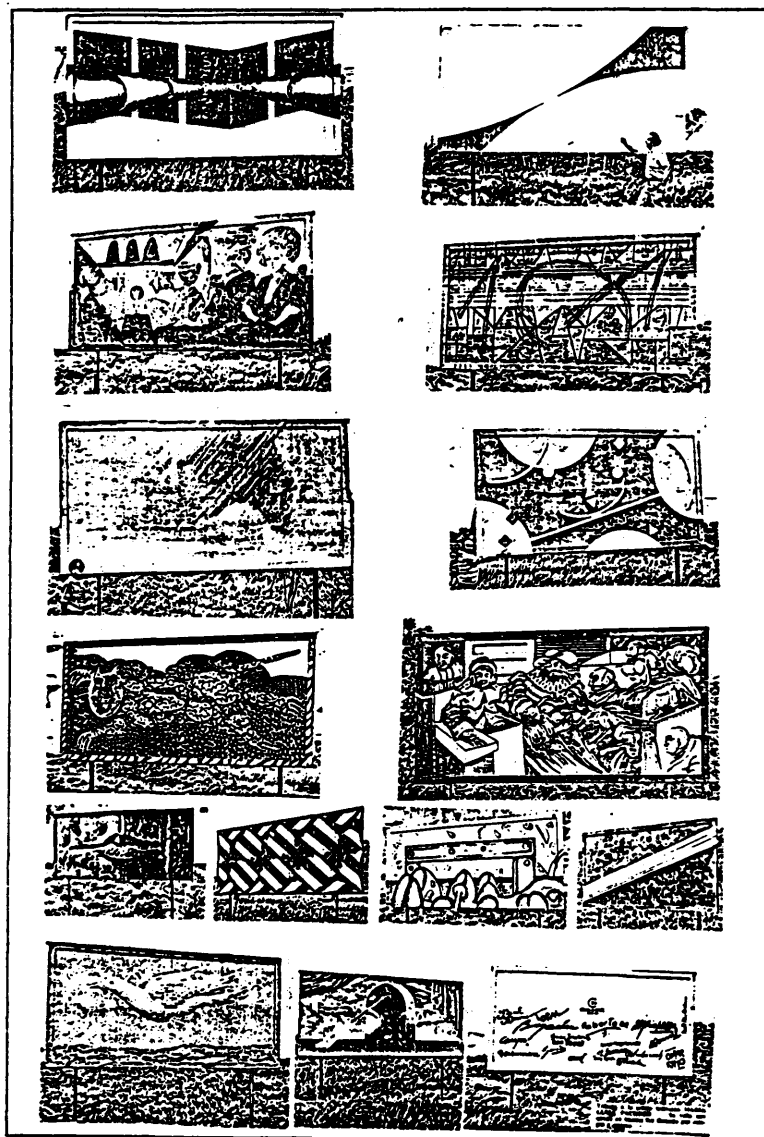
Los artistas, una vez realizadas las obras, posan junto a ellas.



la población hacia los artistas. No es un museo pensado como un gran depósito de pintura del quehacer de los artistas. Aquí, no existe temor de que las obras se pierdan con el paso del tiempo, ya que han sido donadas para ser observadas por una cantidad de personas superior que cualquier otra pintura importante de museo; esto hace que cumpla con éxito la función para la que ha sido realizada.

El clima, los incendios y las piedras lanzadas por los coches a gran velocidad son, seguramente, los peligros para estas obras de arte; algún que otro gamberro puede acercarse y dañar la obra, aunque la mayoría está suficientemente concienciada con la obra. Siendo como son las obras perecederas, hay que tener en cuenta que es un museo renovable, ya que en un principio estuvo programado para seis o siete años. El 23 de mayo de 1982 fué inaugurado el museo Rafael Bogarín por el Presidente de la República Dr. Luis Herrera Campins.

Tras Venezuela, llegaron otras experiencias; una de ellas es una realidad hoy en día, es el Museo vial de Omar Rayo, en Roldanillo (Colombia). Las obras están colocadas a intervalos de unos 400 a 500 metros; en me-



dio de ellas está el cartel anunciante con el nombre del artista y el país al que pertenece. El Museo está emplazado a unos ocho kilómetros antes de llegar a Rol danillo y se puede ver en las dos direcciones, siendo motivo de alegría el poder observar estas obras a una determinada velocidad.

"La acción mas completa fué sin duda la dirigida por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, en el recinto de la Universidad Central de Caracas, hacia los años 50, se llamó "Integración de las Artes". Aspiró y consiguió convertir las fachadas y pasillos en area destinada al arte, en armonía con la arquitectura y los jardines. Predominan las obras de caracter abstracto geométrico en esta especie de museo universitario, también, al Aire Libre"².

En Caracas, Maracaibo o Barcelona, los pintores criollos siempre buscaron el aire libre, los espacios abiertos, abriéndose a los espacios urbanos para el disfrute del ciudadano, por ejemplo los murales realizados por manos populares y como señales de protesta en la Caraqueña Parroquia "23 de Enero". Participaron un grupo de jóvenes de vanguardia denominados, entonces, "Los

Disidentes". Esto demuestra que los pintores venezolanos sienten un gran interés por llevar su obra a la calle de forma casi constante.

Algo similar tenemos en la Universidad de Somosaguas, en Madrid; desde fachadas a pasillos, a partir del año 1977, la Universidad fué pintada con motivos de protesta, empleándose pinturas al agua. En esta misma línea, de llevar la pintura a la calle, hay que tener en cuenta los esfuerzos y experiencias de Carlos Cruz-Diez, quien, en 1975, tomó la ciudad para un experimento ambiental cinético. Se trató del diseño de paso de peatones, autobuses públicos y extensas paredes municipales, lo que llenó de colorido a la ciudad; aunque tuvo poca duración, motivó no solo a artistas, sino también al colectivo ciudadano.

La idea del Museo Vial nos impactó. Como idea artística creemos que puede ser muy positivo; trasladarla a quí a España, supondría realizar algo que puede tener una gran difusión dentro de cada comunidad autónoma. Nos referimos a las Comunidades Autónomas, porque así cada región tendría la posibilidad de que sus artistas plásticos tuvieran su propia obra.

Los costos de realización de estos museos viales, no pueden ser altos ya que se conseguiría la aportación voluntaria de los artistas entusiastas, como se hizo en el pueblo de El Tigre donde tuvo comienzo esta idea. Se invitó a los artistas a realizarlas conviviendo con el pueblo durante el período que duró la realización de la obra, enriqueciéndose mutuamente pueblo y artistas, unos por las ideas avanzadas y otros por la experiencia de la obra realizada y la respuesta del público.

Estas obras quedarían dando una muestra de arte que nos falta, acercando más el artista a los pueblos de nuestra geografía. Quedaría el adorno de algo que no nos invita a consumir, sino que está ahí para el deleite del observador.

1.- ARTE EN LA CARRETERA. El Tigre Soledad. MUSEO VIAL
RENOVABLE RAFAEL BOGARIN. Autor Juan Carlos Palen-
zuela. Página 6. Editorial Cuadernos Lagoven.

2.- ARTE EN LA CARRETERA. O.P. Cit. Página 28.

CAPITULO I

CONCEPTO

El concepto de la pintura mural actual, aplicada en las ciudades, a la arquitectura, cumple una función social, alegrando, embelleciendo y ambientando, no solo por su aplicación a los distintos lugares donde esté ubicada, sino, porque al mismo tiempo, está creando unos enormes escaparates donde el ser humano puede recrear su vista en el centro de la propia ciudad; como ejemplo tendríamos los murales realizados por un grupo de artistas, en el centro del casco urbano de Madrid, nos estamos refiriendo a los murales realizados en Puerta Cerrada, Cascerro, Plaza de Agustín Lara etc., lo que llega a constituir un conjunto muralístico, llegándose a estudiar como creación y remozamiento de ambientación urbana, o como apuntábamos anteriormente, conjunto urbanístico donde el mural tiene un lugar importante. creando

un ambiente en el conjunto, como es el caso del mural realizado por Angel López Aragonés en Getafe, en la plaza del Antiguo Matadero. Aquí pudimos comprobar todo el proceso, llevado a cabo por un grupo de pintores preparados y dirigidos por el realizador o artista, los cuales tenían asignadas distintas tareas que finalmente eran supervisadas por él.

El concepto muralístico entraña una idea cada vez más vinculada al mundo de hoy que, en cierto modo, está superando otros estilos artísticos que, a su vez, aportaron nuevas libertades y nuevas fronteras. Así es, que al encontrarnos con este nuevo concepto actualizado que empieza a introducirse en las ciudades no solo como motivos publicitarios, de protesta, decorativos o con cualquier otra connotación que pueda aparecer en su momento, lo más natural es comentar lo más conocido para nosotros y hacer una síntesis de los murales de ciudad y dentro de éstas, los de Madrid, que es la que más conocemos.

Desde que esta forma de Arte empieza a tomar incremento dentro de los años 70, que son los que a nosotros más nos interesan y en los que trataremos de comentar

los inicios y también aportaremos datos de artistas y realizadores de los mismos, ya que nos es imprescindible incluirlos por haber sido lugar de estudio para llevar a cabo la obra mural realizada en Colombia.

Una de las características más importantes aportadas por el muralismo de ciudades, podríamos decir que ha sido la socialización del arte; es en el sentido de facilitar la visión de la obra de arte a un mayor número de personas, al situarle en espacios abiertos, generalmente públicos. Es el caso de las miles de vallas, fachadas, carteles, que invaden la ciudad, incluso, por qué no, el mundo del neón, que, poco a poco, está invadiendo el mundo de la decoración.

El mural de Neón, es una llamada de atención, colocado en una fachada o en la parte superior del edificio con un soporte especial para él. Muchos artistas lo emplean hoy para la realización de su obra porque la intensidad de coloración no la pueden conseguir con ninguna otra pintura.

La observación vial es el medio de relación de este tipo de arte con la sociedad.

Puede ser interesante reflexionar por qué el pueblo, en su lenguaje cotidiano, a este tipo de manifestación artística lo ha definido con la palabra "Mural", sobre todo, cuando muchas veces no están colocados tan siquiera sobre el muro, sino sobre una estructura metálica. También es definida como tablero o panel electrónico porque además del fluido eléctrico (de donde proviene su luminosidad) lleva incorporado un ordenador que controla y ordena todas las formas cambiantes que aparecen en la pantalla. Con este medio, las posibilidades de forma, coloración y cambio son tan grandes, que el artista, podríamos decir, que tiene en la mano una paleta electrónica que le ofrece nuevas posibilidades cualitativas. Ya no existiría el color como pigmento, sino que la coloración sería a base de tonos luminosos, incluso, estos podrían estar conectados a sonido, pudiendo crear un nuevo tipo de pintura con posibilidad de cambio y sonido.

Igualmente, podría llevarse a cabo una técnica mixta que permitiese una visión diurna y nocturna. Para ello, se podrían utilizar pigmentos naturales, pinturas del tipo tradicional, y, también, señal electrónica para la noche.

Esta técnica mixta le daría una dualidad que de otra forma sería imposible obtener; si a todo esto se une la música y lo cambiante de la pantalla de ordenador, nos estaría ofreciendo un abanico de posibilidades nuevas que concordarían más con los tiempos que nos está tocando vivir; también, podríamos jugar con los elementos relieve, exentos, colgaduras, etc., al igual que en la escultura; podríamos decir que entraríamos en un campo de posibilidades múltiples, aunque queremos dejar bien sentado que no pretendemos con estas conclusiones llegar al mundo del teatro, puesto que no pretendemos que aquí entre el personaje activo contratado para un fin, aunque dejamos libertad de incorporación al observador para que pueda integrarse, inclusive, dentro del contexto mural, obra o como se quisiera llamar.

Al iniciar este comentario sobre la pintura actual y la arquitectura, no puedo dejar de hablar de la función muralismo urbano, intentando analizar elementos consultivos de implicaciones directas que han influido en su concepción empírica más real y actual, abriéndose caminos desde el Dadaísmo (con dar poca importancia a su negativa a valorizar la obra de arte), Futurismo o el "Ready Made" de Duchamp, el "Nul Art" de Yves Klein

y Piero Manzoni; éste último usa la fibra de vidrio (1960) sobre tela, mientras que Klein (1957) usa acrílico y arena sobre tela; después está el "Land Art" de Penone, Oppenheim, Kosuth y otros más; estos confían el recuerdo de un comportamiento en un fotograma de un momento pasado en un contacto natural, como es el caso de De María, que se hizo fotografiar mientras se revolcaba en el Desierto de Arizona; o de Oppenheim, que, en Directed Seeding (1969), elige un campo en Finsterwolde, en Holanda, y lo siembra de trigo de acuerdo con la configuración topográfica desde el punto de origen (Finswolde) hasta el punto final (Nieuwe Shans), la siembra es de 10 kilómetros y el respeto fotográfico se traduce en la siembra dirigida en "cultivo" simbólico, que respeta el terreno tratado geológica y geográficamente. También Schwitters aconsejaba pintar con materiales extraídos sustancialmente de basuras, como el paisaje pintado por Picabia con plumas de ganso, mangos de escoba y corchos, diciéndonos que todos somos capaces con objetos encontrados al azar, de realizar un cuadro. El surrealismo, con sus investigaciones del automatismo psíquico mediante un método tradicional, como es la pintura al óleo, heredó la libertad sin los prejuicios del grupo Dada. En 1938, poco antes de la

última guerra mundial, es presentada en París la Exposición Internacional del Surrealismo; es imposible recrear el ambiente imaginado por el árbitro-generador de una obra colectiva como fué Marcel Duchamp, de una inteligencia agudísima, como lo demuestran las piezas expuestas por Salvador Dalí (El Taxi Lluvioso), un verdadero automóvil de desguace con dos maniqués en su interior con chorros de agua rociándolos; el Maniquí de Man Ray con una corona de bombillas, y el ultramueble de Seligmann que era un macabro sillón con tres piernas de mujer. Algo comienza a evidenciarse en la historia del siglo XX, y es que se libraron dos guerras para crear dos sociedades distintas, después de cada una de ellas a finales del decenio de 1950 era manifiesto el desgaste de la tendencia expresionista abstracta. El público empieza a sentirse cansado de una retórica de movimientos y tendencias, que van desde el Dadá a estructuras abstractas, y desea un arte ligado más directamente a su evolución y realidad¹.

Así llegamos a la concepción de una forma de oposición al contexto histórico, a la alienación del trabajo y a la mercantilización que se puede encontrar en la corriente del Pop Art, por lo menos en los orígenes. Es

aquí donde pretendía llegar para poder expresar toda la fuerza de este siglo, trasladándose a muros, carteles, anuncios, etc. y todo ello promovido por el Pop - Art . Este abre caminos nuevos a la pintura de exteriores que empieza a adquirir una potencia nueva. Se trasladada a los exteriores de las casas configurando un nuevo tipo de ciudades, con nuevas decoraciones alegrando calle, avenidas, parques,.... etc. Esto se lleva a cabo por medio de carteles que incitan al viandante a consumir, que lo van llevando, poco a poco, a una nueva configuración que, cada vez, será más positiva para nuestra época y que es la que nos está tocando vivir. Los cambios conceptuales nos hacen ver, con una perspectiva temporal, este periodo de tiempo que ha pasado; no sólo hay que achacarle al Pop Art todos los valores positivos, ya que otros movimientos anteriores o contemporáneos conviven con él desde su inciciación en 1956 y 1966, aportándole nuevos valores como son los colores planos, la figuración, el realismo, por ejemplo la idea vital del realismo de COURBERT que en 1861 publica su manifiesto del realismo en el COURRIER DU DIMANCHE, y que más adelante será una de las ideas básicas del pop Art, básicamente es que el artista esté implicado en hacer que sus facultades se refieran

a las ideas y objetos del periodo que le ha tocado vivir, lo que traducido a la época en que está revalorizada esta idea es la de hacer un arte vivo aprovechando su mundo contemporáneo, y haciendo que su esquema de arte tenga vida o la exprese².

1.- LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS. Coordinador Corrado Maltese. Página 449. Colección Manuales Arte Cátedra. Ediciones Cátedra. SA.

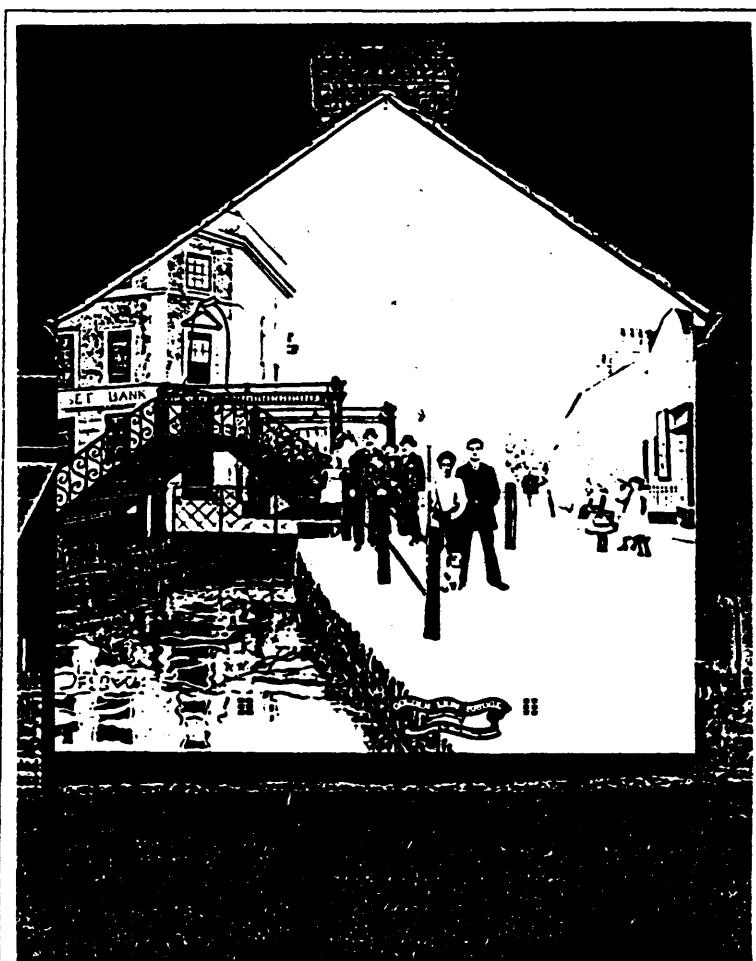
2.- EL ARTE POP. Autor Simón Wilson. Página 4. Edito- Labor. SA. Colección Bolgillo de Arte Labor.

CAPITULO II

PINTURAS EXTERIORES

Hacia 1960, en Estados Unidos, se comienzan a realizar fachadas y paredes decoradas con motivos que, incluso, no tenían nada que ver con el entorno, sino con la propia obra del artista. La pared de "RESPECT", en Chicago, pintada por el artista WILLIAM WALKER, fué una de las primeras de una serie que iría cada vez en aumento, pasando a otros continentes.

Muchas obras no pertenecen únicamente a un pintor, sino a grupos étnicos minoritarios que se unen para decorar sus sórdidas barriadas. En Nueva York, una organización llamada "CITY WALLS" contrató a cartelistas profesionales para ampliar dibujos abstractos, creados por artistas sobre las paredes de edificios de muchas plantas.



Fotocopia sacada de la Guía Completa de Pintura y Dibujo de Colin Hayes; representa Ken White y el centro vecinal de Thamesdown: El puente de Golden Lion, Swindon, Inglaterra; realizado a base de fotografías antiguas.

Con este mismo criterio, aquí, en Madrid, hemos empezado a ver murales, comenzando por el barrio de la Latina, con cartones de distintos artistas, como Alcaín, Alberto Corazón, etc., que, después, han sido realizados por una casa dedicada a trasladar estos cartones al muro. La fachada fué preparada convenientemente para resistir la intemperie y que su procesado de durabilidad fuese, por lo menos, rentable; igualmente, se trató que estas paredes puedan permanecer el mayor tiempo posible, sin perder las características de color, etc. En un principio, se intentó usar pintura especial alemana, pero finalmente, los procedimientos empleados fueron acrílicos.

En Gran Bretaña¹, "en BELFAST Y DERRY, con sus murales del HEROE UNIONISTA KING BILLY (Guillermo de Orange) eran, hasta hace pocos años las únicas ciudades con una tradición de pintura mural", pero hacia los años 70, la idea se ha ido popularizando cada vez más; en la actualidad se cuenta con más de 100 murales importantes.

También son importantes los murales en Berlín; con la llamada a la competición como señal alentadora de solidaridad internacional, en dicha ciudad se dan cita cer

ca de setenta muestras de artistas con el fin de participar en la Exposición para la decoración de una fachada de una de las casas². Después se hizo un catálogo con las aportaciones de los artistas para dicho concurso,



Proyecto de mural decoración de la medianería propuesta por la competición. Realizado por Johannes Grützke.

la obra que para ellos sería la idónea y que mejor puede representarlos. Los artistas realizan toda clase de motivos que van desde el realismo hasta el abstracto, representaciones alusivas a las superpotencias o al pac



Heinz Knoke, proyecta una obra para la misma medianería y para el mismo concurso.

to que hubo en Alemania, despues de la segunda Guerra Mundial, representando dentro de un punto de mira con dos círculos concéntricos las banderas Francesa, Inglesa y Estadounidense, en una mitad de círculo y en la



Otro de los proyectos presentado para dicho concurso realizado por Matthias Koepfel.

otra mitad, la soviética, aunque ésto queda como anécdota.

En este tipo de pinturas al aire libre, realizadas sobre paredes, muros, vallas, etc., conviene tener en cuenta la situación de las mismas para que su preparación sea la idónea, y su duración la más larga posible. La durabilidad es de unos 10 años aproximadamente, aunque si no se han tenido en cuenta la preparación, la orientación de la misma, y el estado físico de la pared, todas las pinturas exteriores, excepto los silicatos, se estropearán en pocos años, si antes no se retocan. Conviene que esté situada al Este, porque esto evitará el estar sometida a los rayos más intensos del sol; también cuanta más protección tenga de vientos, o de cualquier elemento atmosférico, más tiempo perdurará.

MURALES EN LOS BARRIOS.-

Al iniciar el trabajo sobre una pared, muro, etc., se tendrá en cuenta la limpieza, (si tiene moho, conviene tratarlas con lejía en proporción de una parte de lejía por ocho de agua, dejándola secar y eliminar los restos de moho con un cepillo duro de cerda); como ya hemos dicho, los rayos ultravioletas son destructivos puesto que van eliminando el color, también son muy destructivas las partículas de derivados del azufre, así como los gases y ácidos ocasionados por la contaminación de las grandes ciudades. También, conviene tener en cuenta que estos grandes murales son ocasionales; en muchas ocasiones suelen ser políticos y, alguna vez, apoyados por palabras escritas, pidiendo, exigiendo, mofándose, anunciando, rechazando, etc. por lo que, más bien, su vida es corta. Su grandeza la adquiere en el momento de su ejecución, el problema de la durabilidad vendrá más tarde. Recordando que, aquí en Madrid, varios han sido los homenajes hechos a artistas, con alusiones a su obra o bien copias pintadas.

Una vez en la Estación de Peñuelas, con motivo de las fiestas del barrio, se celebró un homenaje a Goya, se pintaron varias vallas con motivos de sus pinturas y sus grabados, todas ellas realizadas con pinturas al agua. Este homenaje fué hecho por varios pintores, su trascendencia temporal no creemos que tuviera importancia, el sentido primordial fué el momento y la fiesta que tuvo lugar; la gente disfrutó viendo pintar comentando con los pintores, éstos motivando a algunos de los muchos observadores que actuaron como espontáneos, dando, al mismo tiempo, a los vecinos la posibilidad de participar en una actividad cultural.

Estas pinturas murales no están hechas, como ya hemos dicho anteriormente, para que trasciendan en el tiempo, por tanto pensamos que, quizá, no valga la pena su mantenimiento, o incluso, su restauración. La función para la que estuvieron realizadas, la cumplieron al máximo, puesto que no se buscó la trascendencia; los artistas solo fueron los brazos ejecutores de la obra, nada más se aplicaron en copiar, no en aportar su

propia creación; tampoco hubo preparación de las paredes o vallas, las que tenían algún desconchado por la caída del revoco, se rascaba y después se pintaba directamente.

Otro de los homenajes se hizo a Juan Gris, con motivo de su aniversario, en el barrio de San Nicolás, cercano a la Dehesa de la Villa. Aquí el muro era un contrafuerte de aproximadamente 2,30 o 2,50 metros; se dividió en espacios, cada uno de los pintores que estábamos, escogíamos un cuadro del artista y un espacio del muro y nos pusimos a pintarlo sin más; no hubo tampoco preparación de pared, fué una pintura directa y de integración del barrio, no solo con pintores, sino también con poetas que se unieron al acto.

Como ya hemos dicho anteriormente, la pintura cumplió su cometido, que fué dar a conocer, en un lugar determinado, la obra de un pintor, en este caso, madrileño, olvidado y desconocido para la gran mayoría. En la ejecución de estos murales intervinieron también las personas del

barrio, desde adultos a niños dirigidos por Julio Alvarez, promotor de estos homenajes; las pinturas murales aportaron las siguientes consecuencias:

- 1a.- Dar a conocer a un personaje nacido en Madrid, (pintor reconocido fuera de España).
- 2a.- Motivo de fiesta para un barrio.
- 3a.- Motivación de hacer pintar a los niños y jóvenes.
- 4a.- Pretensión de adornar un muro que era feo en un principio; hablamos de pretensión porque aquí se quiso hacer algo que por lo menos perdurara algún tiempo.

También se hizo un homenaje a Goya, éste tuvo lugar en otro barrio con motivo de sus fiestas. Cada uno representamos los motivos que quisimos, aunque el formato era igual para todos. El tamaño era de dos por un metro, en esta fiesta no se intentó hacer un mural o pintar sobre el muro, pero lo hemos traído a colación por parecer nos de interés, ya que, aunque el soporte era de madera de contrachapado, se hizo una exposición al aire libre; se utilizó para ello toda

la fachada de una casa de pisos, sujetos a las balconadas que eran corridas; digamos que esta forma de realización cumplió distintos objetivos: uno fué el de hacer durante un periodo de tiempo de decoración mural de una casa, otro fué artístico pues se realizaron dos exposiciones, una al aire libre con este gran formato que fué en la Plaza del Descubrimiento, otra en la Casa de Campo, con motivo de la Exposición de Navidad.

Siguiendo con el tema de los homenajes, fué en el noventa y cuatro aniversario del nacimiento de Solana, cuando se realizó en una céntrica calle madrileña del Barrio de Salamanca, nos referimos a la calle de Claudio Coello en los primeros números de la misma. Los comerciantes se hicieron eco de los distintos cuadros que los pintores de Madrid hicieron en Homenaje a Solana; si hablamos de esta fiesta fué porque en el muro de un solar que existe todavía en esta calle (en la parte de los números pares) se estuvo proyectando, en gran formato, parte de la obra y comentarios sobre Solana; no se

utilizó pantalla, sino que ésta era el muro con sus rugosidades y, también, los ladrillos lo que configuraba a la proyección una dimensión distinta a la que se está habituado.

Una de las condiciones imprescindibles de la pintura con la que se intenta pintar un exterior, debe ser su resistencia a los alcalis y a las sales de sustrato; otros inconvenientes, como anteriormente hemos apuntado, son el sol (rayos ultravioletas) la lluvia y los agentes microrganismos de contaminación. La pintura debe de tener la suficiente impermeabilidad para que la lluvia no penetre, pero sí que actúe como agente limpiador de polvo y otras materias que estén en el ambiente. Hay que tener cuidado con la orientación, ya que los rayos ultravioletas apagan los colores oscuros y blanquean los tonos pálidos con el paso del tiempo. Una fórmula buena e importante de tener en cuenta, sea la pintura que sea, (al agua o al aceite) o mejor dicho emulsión para el agua y para los disolventes (aguarrás), es rebajarlas para la primera con un 25% de agua y para la segunda con un 10%

o, incluso, un 15% de aguarrás; esto hará que la pintura penetre más intensamente en las capas del enlucido o superficie que tenga la pared, esta primera capa conviene darla, como hemos dicho antes, más clarificada y, una vez esté seca, pintar normalmente con la pintura, según esté o como estemos habituados a hacerlo.

Hayes³ nos habla de limpieza de la pared para suprimir alcalis, hongos y eflorescencias. Hace referencia al alcalis como agente que está en todos los materiales de construcción, que puede blanquear y decolorar cualquier pared pintada y formar pompas. Para evitar estas últimas hay que frotar con cualquier cepillo de cerda dura y dar alguna imprimación con algún estabilizador resistente al agua; las funciones que ejerce éste son las de impermeabilizar la pared e impedir que salgan manchas por porosidad irregular, también la sella.

Todo esto es importante tenerlo muy en cuenta, pero lo que pasa hoy en día es que la velocidad el tiempo y las circunstancias que nos rodean,

nos hacen caminar en otras fórmulas, sin actuar como se debe. Muchas veces no hay preparación porque se trata de pintar como motivo de fiesta, sin dar importancia a la durabilidad, ya que lo importante es el motivo y la creación de participación popular en el barrio.

MURALISMO URBANO.-

Hasta aquí, hemos comentado los murales realizados en Madrid con un concepto homenaje, pero si siguiendo la indagación y el estudio, comenzaremos a hablar de los murales exteriores en Madrid, o como también se suele denominar, **MURALISMO URBANO**, con un sentido de durabilidad o de perdurabilidad.

En este tipo de muralismo lo primero que hay que destacar es el cuidado a que ha sido sometido el muro, y que la realización del mural la ha llevado a cabo un equipo de pintores de carteles, bajo el trabajo de un artista contratado. Nos detendremos en este tema porque lo conocemos de cerca y porque tenemos documentación de primera mano.

Estas pinturas murales aportan a nuestra época nuevas líneas conceptuales de utilización aplicada a la Arquitectura y a su vez a muros y vallas. Abre nuevos campos de investigación, y como hemos comentado en uno de los capítulos anteriores

res, para nosotros el Pop Art es, sin duda, uno de los principales focos de los distintos movimientos artísticos, con aportaciones actuales hacia el mural al aire libre, que van desde el cartel al aprovechamiento de la idea comercial, pasando por otras muchas formas de adopción de esta actualidad del Arte.

Las posibilidades actuales no recrean un mundo más mágico con técnicas que se van renovando, y que nos proporcionan más facilidad y sencillez en la ejecución de la obra. No sólo hay una aportación técnica, sino también de imagen nueva, donde la fotografía aparece sin el miedo existente unos años antes, cuando copiar una foto era sinónimo de no crear, ya que la idea estaba plasmada. Si este concepto hubiera seguido, qué número de obras se habrían frustrado, puesto que hoy en día muchas de las obras de grandes pintores están apoyadas por la fotografía. En el campo del mural, la técnica ha aportado mucho desde el momento que hicieron su aparición los aerosoles, la pistola o el aerógrafo, método más sofisticado que los anteriores y que ne-

cesitaba al igual que la pistola, de un compresor para poder pintar. Estos aerógrafos daban una posibilidad de calidad nueva a estas pinturas.

A la pintura mural hay que enfrentarse de una forma distinta al cuadro de caballete, el cuadro está realizado para una intimidad particular de uno o varios observadores, su destino es estar colocado en una pared de una casa de particulares, con un poco de suerte, su obra va dirigida a un museo o lugar público donde será observada por un número mayor de personas.

El mural al aire libre está destinado a ser visto por mucha gente, por un lado, la cotidiana de siempre tiene que pasar por ahí, por tener su casa o el paso obligado el lugar de trabajo, etc., después, las distintas personas que pasan por casualidad a hacer alguna diligencia por ese lugar. Por tanto la función que tiene que realizar el mural es primordialmente, el de decorar y comunicarse con el observador por medio del color, relieve, calidad, etc.

Los temas para los murales al aire libre pueden ser muy variados, aunque una gran mayoría, cuando son perdurables, se puede decir que son políticos y contestatarios; su pretensión es informar al público de una idea política, de llamar la atención sobre guerras u otras perspectivas del momento, según la trayectoria del País en cuestión.

La paz es otro de los motivos más reflejados, con signos o simbología que pretende unas normas de amor al prójimo y a la ecología. Se vuelve al mundo idealizado de verdes prados y flores por doquier, trasladando al espectador a una buccolicolandia, en un lenguaje del momento.

En el tema de los murales de interior cambia el concepto, ya que se presume que éste tiene que ser perdurable, y la técnica cambia, aunque se empleen los mismos materiales como son el cemento y las pinturas al agua y como no, se cuida mucho la calidad y la testura.

En el trabajo que hemos realizado en Colombia,

se pisó sobre el hormigón, para que pudiera recoger con más probabilidades de éxito el enlucido que se usó, que fué una parte de cemento y tres de arena; todo ello aplicado con llanas de madera de distintos tamaños, apretando en algunas ocasiones con mucha fuerza para que quedara totalmente lisa la pared. Las pellas de enlucido estaban más o menos repasadas, o, incluso, quedaban con la rugosidad que tenían al ser lanzadas sobre la pared. Aparte de las texturas conseguidas con los distintos áridos, como se podrá comprobar, siendo las mismas técnicas que hemos empleado en los murales al aire libre, aquí se cuida mucho más todo lo aplicado sobre el muro, buscando la perdurabilidad.

- 1.- GUIA COMPLETA DE PINTURA Y DIBUJO, TECNICAS Y MATERIALES. Autor Colin Hayes. Capítulo VII. Pinturas de Exteriores. Página 106. H.BLUME EDICIONES 1980.
- 2.- WHERE WORLD HISTORY IS RELIVED IN ALL ITS IMPACT. Páginas 3, 17, 55 y 75. Editor: Haus am Checkpoint Charlie. Berlín (west) 1980.
- 3.- GUIA COMPLETA DE PINTURA Y DIBUJO, TECNICAS Y MATERIALES. C.P. Cit. Capítulo VII. Páginas 108 y 109.

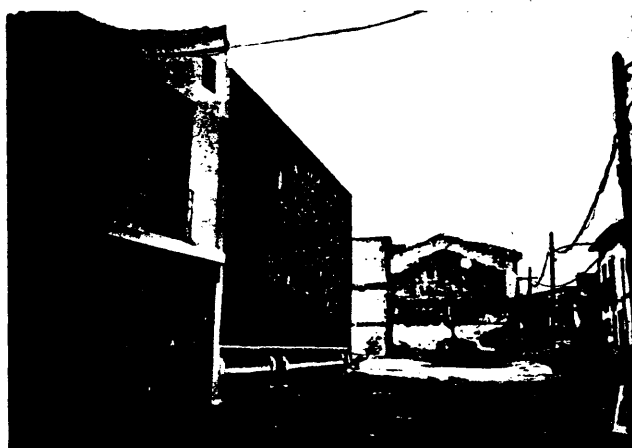
muralistas
de madrid

Nos parece imprescindible dedicar por separado, a cada uno de los artistas con los que hemos intercambiado ideas y comentarios, un capítulo dentro del Anexo, ya que como hemos expuesto, a ellos les debemos mucho del embellecimiento y engalanamiento de Madrid, ya que han sido pioneros en la etapa de pintar los muros al aire libre y que intervinieron, bien en grupos o por separado, haciendo que día a día fuese tomando más incremento el arte de decorar un muro, medianería, valla, etc. Es por lo tanto, que completará un poco más estos capítulos, la idea conceptual de nuestra Tesis.

CAPITULO III

ANGEL LOPEZ ARAGONES

Nacido en Madrid el año 1944. Pintor rico en exposiciones, que destaca, hoy en día, más por su dedicación al Arte Urbano. Desde el año 1966 comienza a realizar murales, aunque no exteriores, ya que su primer mural data de esta fecha y lo realiza en el interior de una tienda dedicada a la venta de automóviles, en la calle Castelló, Automóviles Herranz es el nombre de la tienda. Este primer mural es un homenaje a Pegaso, se utiliza un constructivismo orgánico, pegando sobre el panel que le sirve de soporte, piezas de automóvil, en el centro pinta un Pegaso. Lejos quedan estos inicios de los actuales murales, el último inaugurado el día 6 de Diciembre de 1986.



Primer mural realizado por Angel López Aragonés en Getafe, en el cual podemos ver el Trompe L'Oeil, con todo detalle.

En todo este tiempo el concepto "mural" cambia varias veces de nombre. Lo que en un tiempo se llama mural pasa a "PINTURAS DE URGENCIA", y en la actualidad se trata de un "ARTE URBANO". Me refiero al arte al aire libre y que tanto está aportando en la actualidad a las ciudades, pueblos, etc.

Siguiendo con Aragonés, cronológicamente veremos sus sucesivas etapas; nos centraremos en él por ser uno de los más relevantes en el contexto de muralismo madrileño.

En el primer mural, aprovechando la medianería de una casa, Aragonés pinta una tienda de pájaros a modo de "TROMPE L'OEIL", con balcón en la parte superior; a continuación, realiza, adosados a la fachada, un banco corrido y por encima del respaldo, surge un árbol bañado por la luz de la luna. Este mural está en la calle Leganés, de Getafe, sus medidas son de 6,5 por 14 metros, y está realizado en 1962.

También, siguiendo en Getafe, en el año 1983, en la calle San José, realiza otro gran mural de 17 por 12 metros; en él representa las bodas de María la Redonda, famosa campesina del lugar, que donó los terrenos para



Vista general y detalles del mural titulado "El amor por encima de todas las cosas", aprovechando la medianería de la Iglesia de Fátima.



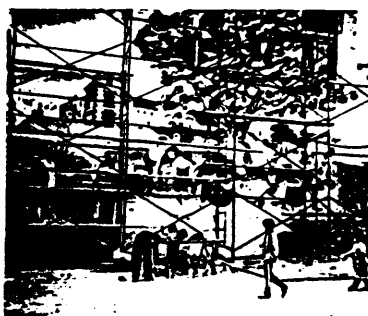
la realización del Hospitalillo de San José. Este mural está basado en el cuadro "La Ronda Flamenca" de Rubens, que lo realizó en 1636, y representa las bodas de María la Redonda que se celebraron en ese mismo año; en la parte baja utiliza y representa a gente actual del pueblo.

En 1984, en la Plaza de Tirso de Molina y aprovechando la medianería de la Iglesia de Fátima, realiza un mural titulado "EL AMOR POR ENCIMA DE TODAS LAS COSAS" el tamaño es de 12 metros de altura por siete de anchura. Están representados los elementos de un hogar, desde muebles, relojes, teléfonos, discos, electrodomésticos, todos en una danza alocada, por encima de todo este caos, centrados en una habitación con las ventanas abiertas, entran, por una de ellas, aviones de combate; por encima de todo ello está la representación de una pareja alada, que es la representación hacia el cielo estrellado, ya que la susodicha habitación carece de techo.

El último trabajo realizado por Aragonés ha sido en Getafe. Fue inaugurado el día 6 de diciembre de 1986, en la plaza del Antiguo Matadero, entre las calles Perate y Rojas.



Mural realizado por
Angel López Arago-
nés en sus distin-
tas etapas de eje-
cución.

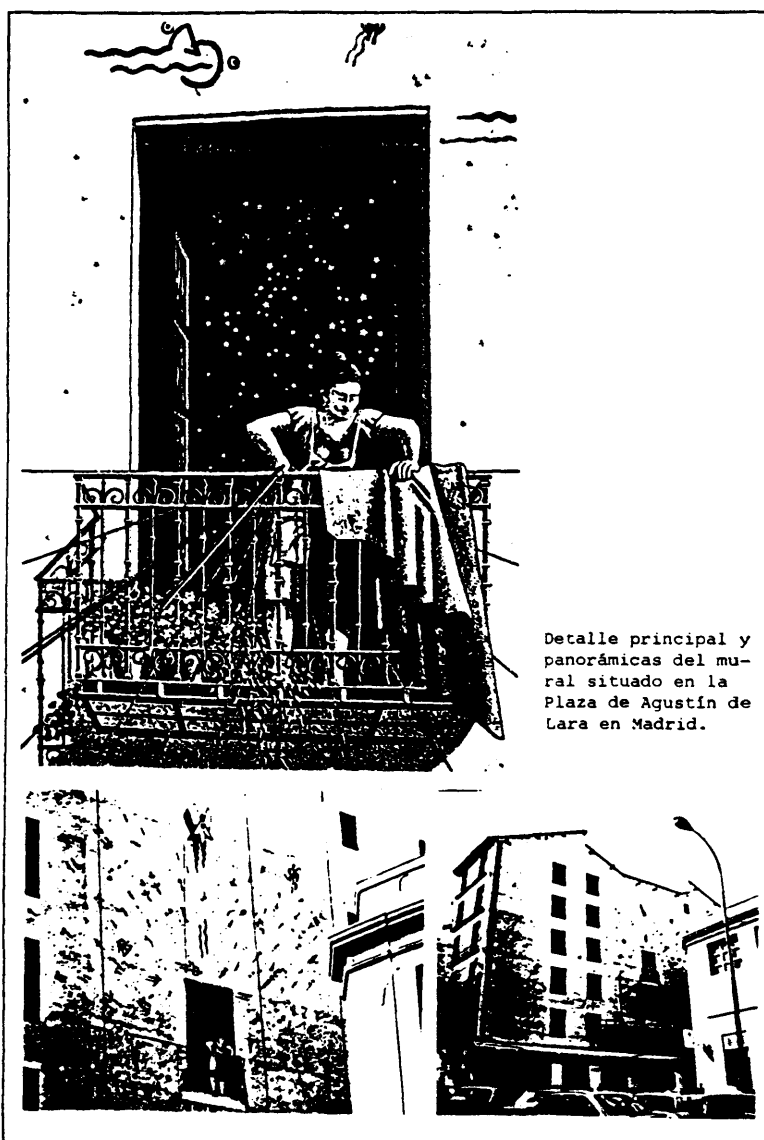




Despues de comentar los trabajos realizados en Getafe, me referiré detalladamente al que le fué encargado para la Plaza de Agustín de Lara (calle Sombrerete, esquina a la de Embajadores), en Madrid, unido al conjunto de la Corrala, un mural con un reloj solar de 16 por 7 metros de tamaño. Aquí la representación es de una señora en el balcón sacudiendo una manta y el bastón es el que hace las veces de la varilla del reloj. Este mural está lleno de signos, y, rematando la parte superior, una



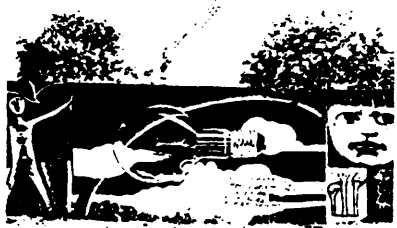
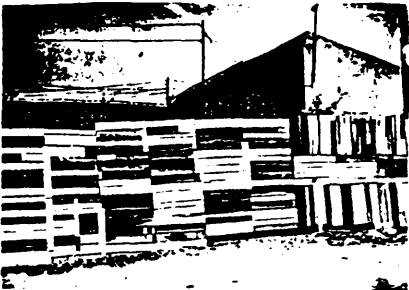
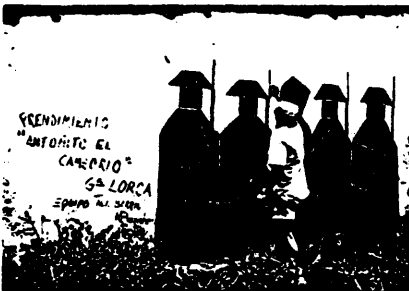
Dos detalles del mural titulado "EL AMOR POR ENCIMA DE TODAS LAS COSAS".



representación, también como signo, de un angel y rodeando sus piernas, una serpiente.

También deberíamos decir de él, y de su obra, que, desde el año 1974 al 1978 ostentó la presidencia de la Asociación APSA (Asociación de Artistas plásticos de Madrid), desde donde se organizaron y surgieron los primeros pasos de la pintura mural, que se iniciaron en Madrid. Movimiento que cambió el sentido del arte, hasta ese momento vigente, en cuanto a técnicas de pintura y ordenación de espacios urbanos al que hemos llegado, cubriendo las sucesivas etapas desde aquellos primeros comienzos, en la primavera de 1975 en el Barrio de Portucalete, en Arturo Soria, Madrid.

Los motivos por los cuales se hicieron estos primeros murales fué para ayudar a contener la demolición del barrio, hecho que se consiguió. Por lo tanto, la fecha de 1975 es el punto de partida de los murales de Madrid, por ser la primera vez que se unieron en torno a una circunstancia, un grupo de artistas, sensibilizados y motivados con la gente que tenía un problema. Este hecho se hizo famoso, sobre todo al conseguirse los objetivos fijados, es decir, que no se demolieran las ca-

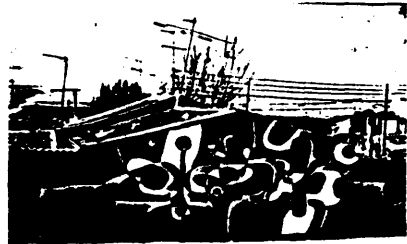


sas, y, también, por ser el primero y ocupar grandes espacios de prensa.

Los artistas que intervinieron, fueron: RICARDO BARAHONA, SALVADOR SORIA, JOSE VENTO, ANGEL LOPEZ ARAGONES, JOSE DUARTE, ALFREDO ALCAIN, LUCIO MUÑOZ, ARCADIO BLASCO, JUAN GENOVES, RICARDO ZAMORANO Y PACO BARON.

Después de esta primera experiencia en el barrio de Portugalete, se sucedieron, cada vez con más profusión, distintas ma-

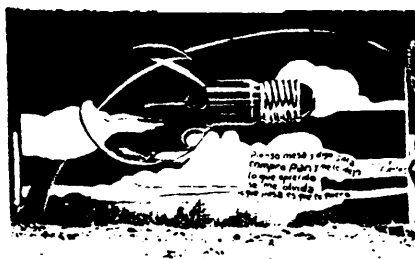
nifestaciones, aprovechando que la gente se acercaba a la Asociación (APSA). Desde la dirección de ésta, con Ángel López Aragonés, se iniciaron en el Barrio de Palomeras (Vallecas) una primera acción que fué la reivindicación



Murales realizados en el barrio de Portugalete, para contener la demolición del mismo.

ción de la remodelación y hacer que desapareciera un estercolero y basurero. Para ello se dió un concierto de piano; la Directora de las Escuelas CLARA de música, hizo llevar el piano del centro a este basurero, allí dió el concierto con un cuarteto y música de Vivaldi; esto desembocó en la segunda acción, que fué la realización de MURALES DE URGENCIA en gran cantidad, en Palomeras Centro. Estos murales los definimos como de urgencia porque los objetivos que se pretenden con ellos, son múltiples, desde fiestas, reivindicaciones, transformación

Mural realizado por Marcos Irizarry
en el barrio Portugalete.
de Madrid. 1975.



Detalles de murales del
barrio de Portugalete.
Madrid.



de lugares, homenajes, etc. Esto nos conduce a otros grupos de artistas que, paralelamente, también ejecutan otras series de murales sobre la misma época. Esto provoca que el muralismo cada vez se haga más popular dando paso a artistas que van a ser más conocidos como muralistas que como pintores de caballete, lo que hace nacer un concepto que desembocará en un Arte Urbano. Arte en el que la arquitectura adquirirá una función nueva, dando una prestación con sus fachadas o medianerías que serán utilizadas, no para ser pintadas en un solo color, sino que estará representado algún motivo agradable o atractivo para el observador peatonal.

CAPITULO IV

ANGEL ORCAJO

Nace en Madrid en el año 1934 y estudia pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid y en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, también en Madrid; realiza estudios en París, becado por el Gobierno Francés y en Italia becado por la Fundación Juan March. Ha realizado numerosas exposiciones individuales desde 1957.¹

Antes de iniciarse en la etapa muralística, la creación artística en la que se movía, era en una pintura realista, donde la forma humana no existe sino en el soporte, pero sí la ciudad llena de edificios que nos dan una sensación de estar vacíos en su interior, estas ciudades por él recreadas, están pintadas sobre madera, silueteada ésta dándoles forma de rostro y parte del tronco en algunas ocasiones; sobre estas siluetas en forma de cara, es donde pinta estas ciudades llenas de auto-



pistas desiertas que sirven como mordazas que atenazan estos rostros que parecen sin vida, dándonos la sensación de agobio que encontramos hoy en día en las grandes urbes del siglo XX. De esta época pictórica, hay una derivación hacia un arte más estructural que es el que en la actualidad nos interesa, para el tema mural que nos ocupa.

Los murales realizados por Orcajo en la Avenida de Entrevías de Madrid, están realizados a la salida de un



Ubicación de dos murales flanqueando la entrada peatonal que está situado bajo la vía.

Mural situado en un lateral de la carretera, donde se aprecia la inexistencia de aceras para peatones.



túnel, sobre el que pasa el ferrocarril. La totalidad de los murales son cuatro; fueron patrocinados por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid dentro del Acceso Norte a Entrevías, en el año 1984, realizado por el Área de Urbanismo e Infraestructura de la Junta Municipal de Mediodía.

Los murales han sido concebidos como un proceso industrial, prefabricando las piezas con hormigón armado; cada mural está compuesto por tres paneles que son los que configuran dicho mural y están pintados por pintores no artistas en sentido estricto. Dos de ellos, enmarcan otro pequeño túnel que ha quedado anticuado, y debía de ser acceso de viandantes para pasar bajo la vía; los otros dos están separados cada uno a un lado de los que enmarcan este pequeño túnel.

Los murales están realizados en el año 1984, año fecundo del artista y además, de cambios, ya que aquí se comienza a ver el color plano, pero no muy diferenciado de su pintura, ya que su tendencia es siempre hacia la paleta lisa. Aquí, bajo la dirección de Angel Orcajo, trabajó un grupo de pintores y algún albañil; los murales tienen relieve muy geométrico para dar pauta al

color plano; son de grandes proporciones y están tratados con pinturas al agua. Hoy en día, se ven muy tocados por manos y algo ensuciado el color, pero que a la distancia de dos metros, esto no se observa. El mural



cados a una distancia del espectador, de doce metros aproximadamente, que es la medida que debe tener la carretera, y nada más tiene una acera para ser observados; estos murales entran dentro de la durabilidad ya que se sabe el color



empleado y no existen mezclas, y si las hay, son mezclas sencillas para que puedan ser retocados si algún día se vieran deteriorados. Están amparados por un muro de contención que los preserva de vientos y aires y están orientados al Oeste.

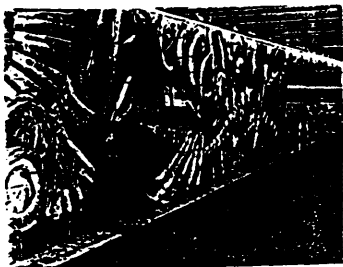
Estos murales ya entran, como hemos dicho anteriormente, dentro de la posibilidad de durabilidad, puesto que están amparados por el muro sobre el que están colocados; seguramente, algún día si el artista realizador sigue en su trayectoria actual, serán convenientemente preservados como muestra de estos primeros engalanamientos de la ciudad, y como obra artística su preservación es sencilla, ya que una mampara en la parte superior, haría que su durabilidad fuese mayor.

1.- CATALOGO ARTISTAS POR LA PAZ. Palacio de Cristal del 18 de diciembre de 1986 al 6 de enero de 1987. Página 95. Organiza Movimiento por la Paz, el Desarrollo y la Libertad. Colaboran Ministerio de Cultura (Dirección General de Cooperación Cultural), Cruz Roja Española y Comunidad de Madrid (Consejería de Cultura y Deportes).

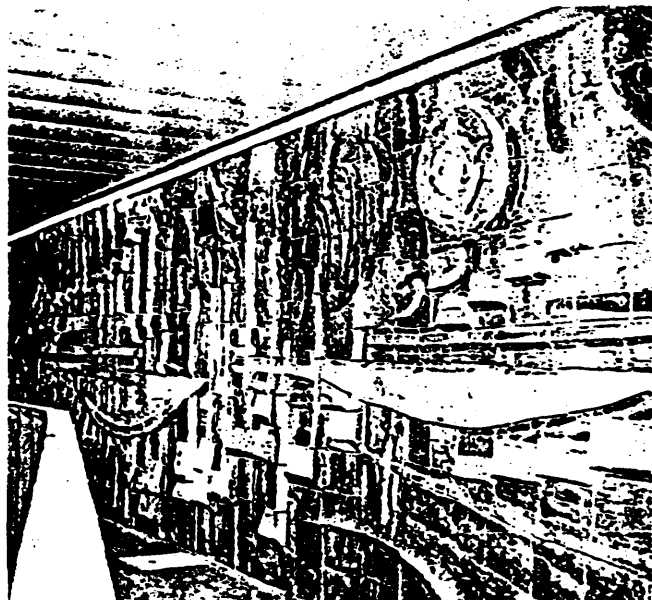
CAPITULO V

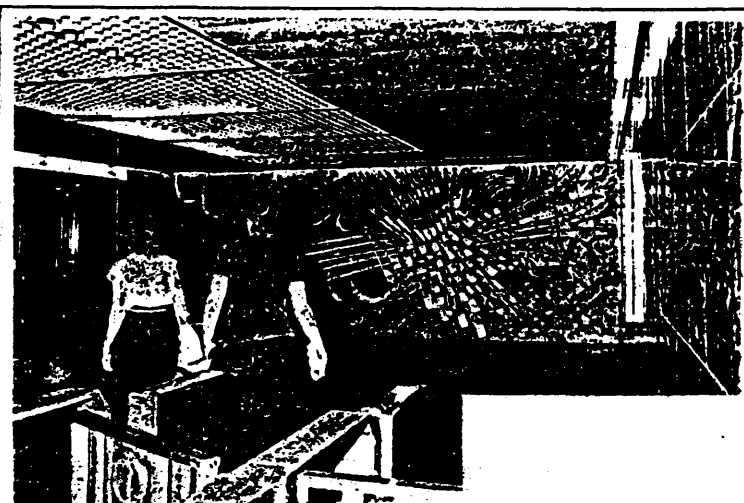
ELADIO GARCIA DE SANTIBAÑEZ

Este artista oriundo de un pueblo de Burgos, con larga experiencia como pintor, exponiendo desde España a América y a Europa (aquí se le conoce más como muralista y sobre todo de un medio de transporte como el Metropolitano), trabaja los murales en diversas técnicas, que abarcan la cerámica, hierro, cemento, madera, etc. Su obra mural está relacionada e inmersa en las estaciones del Metro de Madrid, siendo conocido como uno de los pintores del mismo, ya que desde 1973, muchos millones de miradas se han posado, siquiera fugazmente, en los murales que decoran muchas estaciones del Metropolitano madrileño: RAVENTOS, SANTIBAÑEZ, ATIENZA, A. MASEDA, JUAN MARQUEZ, R. MOLINA, ALFARAZ y S. URANGA, este último fallecido, son las firmas de la totalidad de los setenta y uno murales distribuidos por la Red.



En Santibáñez nos sorprende la adaptabilidad que tienen sus obras, las cuales desde su pequeña dimensión, se convierten en un gran formato o mural. Según su propia interpre-

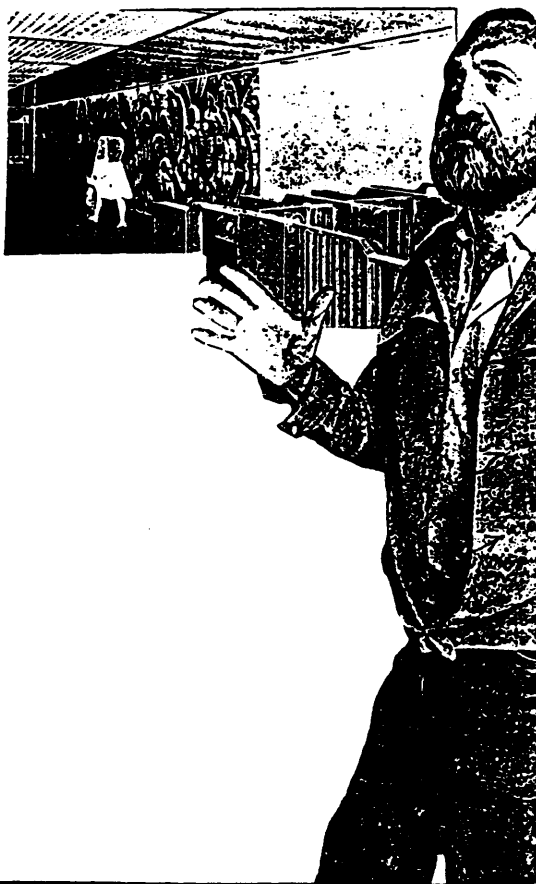




tación, ve la naturaleza de un modo íntimo, como integral, por eso dice que su pintura actual es COSMOGONICA, es decir, que él pinta unas realidades más o menos descubiertas o intuitas por él, aunque, también, descubiertas por la Ciencia.

Es el artista que lucha con un entorno deprimente y ajotreado; coloca sus murales al borde mismo de la rutina diaria, en esos pasillos largos del metro, donde a diario son vistos por miles de personas. Estas, en su recorrido, serán distraídas, o serán transportadas a otras dimensiones del pensamiento cotidiano.

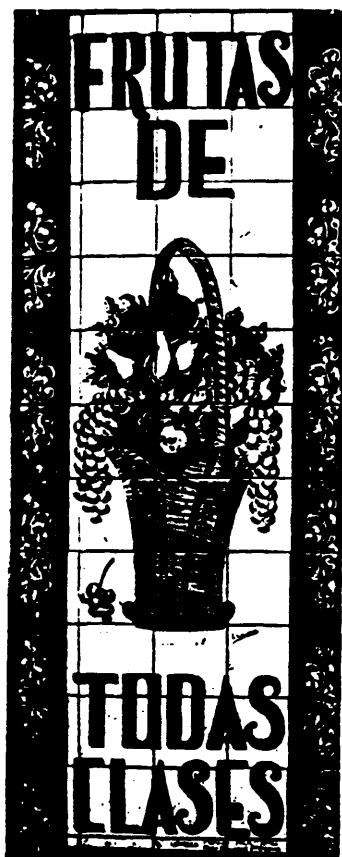
Los murales de Santibáñez están cargados de una dinámica como si de energía lanzada se tratara, y el viajero de este medio de transporte entra en ese mismo dinamismo.



CAPITULO VI

ALBERTO CORAZON

Podríamos comentar de Alberto Corazón más extensamente dentro del campo del Arte, que por donde estaba encaminada su iniciación, dado que los estudios iban por derroteros distintos como son las Ciencias Económicas. En la actualidad dirige un estudio de diseño y proyectos que abarcan todos los campos, como puede ser la realización de una etiqueta para un bote de mermelada, pongo por caso, hasta la realización de un proyecto Artístico Urbanístico como es el que nos va a ocupar, por el interés y contenido que tiene para nosotros. Otras de las facetas que caracterizan a Alberto Corazón y por la que puede destacar es por la labor de recopilación y análisis en la que es de destacar la labor y realización de su libro "Un análisis de la Iconografía Comercial de Madrid", desde él, podemos ver la trayectoria en la que se ha ido moviendo desde la publicación del mismo en el



año 1979, donde el engalanamiento, no ya en el caso que nos ocupa sino que presta atención a esos murales de vidrio, cerámica, madera, etc. que engalanan las tiendas, desde fruterías, lecherías, hueverías, tabernas, etc., las cuales recopila en un hermoso libro. Pensamos que es desde este momento cuando en él se abre un nuevo concepto de decoración que más adelante traerá a colación en un decorativismo urbano donde con la ayuda de otros artistas lleva a cabo la labor de engalanamiento en el barrio de la Latina donde decora las medianerías de varias casas configurando un nuevo perfil

del centro de la ciudad dando una libertad de visión que hasta el momento no se presentía. Y que da una singular perspectiva para que el arte joven o actual se empiece

a mover en consonancia con lo que ve. Es por lo tanto de gran interés hacer un pequeño repaso de esta iconografía madrileña de una época pasada y que todavía perdura en alguna fachada comercial, según el tamaño, podríamos, en algunos casos, incluirlas dentro de los murales, aunque no es éste nuestro motivo principal, sino traerlo a colación y sirva nada más que como mención y dar esta nota que es más artesanal que artística, ya que estaban dedicados unos talleres a estas labores, que producían lo mismo grandes murales cerámicos o decoraban el cristal con reflejos de espejo y bodegones, grafismo, numeración, etc. Dentro de este panorama de obra realizada en talleres artesanales, hay que destacar la obra de un artista que sobresale sobre todas las demás y que es "El Eslabón Perdido", según comentario que de él nos hace Alberto Corazón¹, nos referimos a la obra dejada por Alfonso Romero Mesa.

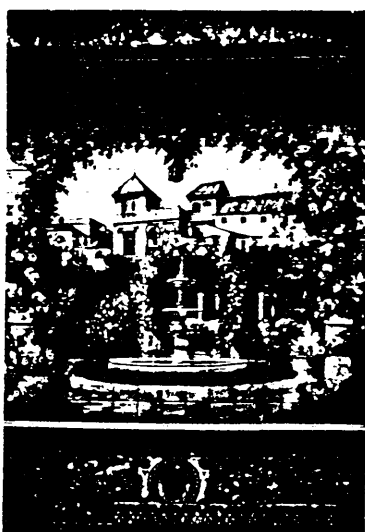
En la biografía que de este artista hace la hija, según referencia en el libro escrito por Alberto Corazón nos dice, que entre los trabajos de cerámica dejados por aquel artista, tenemos el de la Escuela Superior de Ingenieros de Minas en la calle de Rios Rosas; los de las tabernas como los Gabrieles, Triana, Villa Rosa, situa



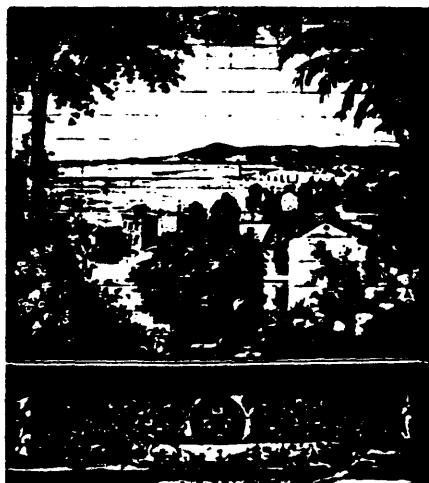
da en la Plaza
de Santa Ana; es
te colmado, en
la actualidad se
conserva con sus
fachadas, que
son fabulosas y
de las cuales a
portamos unas
muestras de los
motivos que ador
naban éstas.

Mural cerámico de
Alfonso Romero Mesa
en la C/Gr'al. Lacy
nº 14.

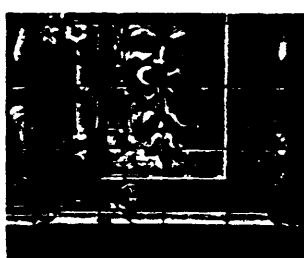




Fachada y murales del Colmado Villa Rosa, en la Plaza de Santa Ana.



Distintos temas de los murales del Colmado Villa Rosa.



Detalle del centro de la balaustrada, donde se puede apreciar el grutesco, que utiliza como adorno, haciendo más barroco el conjunto.

Toda esta documentación recopilada en el libro "El Sol sale para todos", de Alberto Corazón, es el que le da una visión renovadora para afianzarse en la realización de los murales en Puerta Cerrada, Madrid.

Puerta Cerrada, donde se cruzaban en otros tiempos, las vías que llevaban, una hacia la Corte y otra hacia la Villa, es donde están ubicados los murales que le fueron encargados a Alberto Corazón, no como tales engalanamientos de muros, sino como un plan de la Gerencia de Urbanismo, con un criterio de proyecto de solución de paisaje de un centro histórico, por lo tanto se realiza un proyecto que es más urbanístico que artístico.

Se hace cargo de este proyecto Alberto Corazón, madrileño, nacido en el año 1942, con estudios de Económicas, pero unido al Taller de Arte y Serigrafía.

En la actualidad su trabajo está más dirigido hacia el diseño desde donde se proyecta a la realización de estos proyectos urbanos que hoy podemos contemplar en las calles de Madrid, y que ya había sido realizado con anterioridad en Frankfurt y Glasgow; ante el hecho de tener que suprimir vallas que ocultaban, en cierto modo,

estas medianerías y que al suprimirse, daban un aspecto muy deteriorado al conjunto.

Con un concepto cargado de proyecto urbanístico y con el criterio de iconografía madrileña, se solicita el apoyo de varios artistas a quienes se les encarga los cartones para las medianerías que se pretenden hacer y que en un principio entran en un plan de decorar veinte de ellas.

Los criterios son dirigidos más hacia planes de integración ambiental, con solución de paisaje urbano; el objetivo es doble, por una parte, que el viandante se encuentre vinculado hacia soluciones ambientales que le hagan más alegre la visión de su entorno, por otra parte, que pierdan las calles el agobio de las tensiones cotidianas a las que el ciudadano de a pié se ve sometido.

En primer lugar, fueron reparadas las medianerías deterioradas, y que más tarde serían pintadas. El muro fué sometido a una preparación que en principio lleva interiormente una malla metálica, y sobre ella el mortero realizado con cemento y arena.

Una vez preparada la pared, se contrató una empresa de pintura de fachadas, a la que se le entregaron los cartones, los cuales por medio de cuadrícula trasladaron al muro, y bajo la dirección de los distintos artistas que intervinieron en la realización de los cartones, se fueron ejecutando las obras.

La pintura está compuesta por una base mineral la cual al contacto con el aire, cristaliza teniendo una durabilidad garantizada de diez años.

Los artistas que intervinieron en este proyecto urbano son: ALBERTO CORAZON, ALFREDO ALCAIN, ENRIQUE CABESTANI.

Todos estos murales están basados en una iconografía madrileña.

1.- EL SOL SALE PARA TODOS. Un análisis sobre la iconografía comercial de Madrid. Autor Alberto Corazón. Editado por el Banco Urquijo. Diciembre 1979. Página 105.

CAPITULO VII

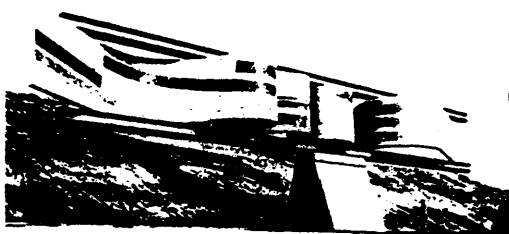
JOAQUIN VAQUERO TURCIOS

Nació en Madrid en 1933. "Realizó su formación artística en España e Italia. Primer premio de Pintura en la Bienal de París. Medalla de Oro en la Bienal de Salzburgo. Medalla del Presidente de la República Italiana. Medalla del Senado Italiano. Premio de Grabado del Museo de Budapest. Ha obtenido muchas recompensas españolas y extranjeras. Su obra ha sido expuesta en las principales bienales y exposiciones internacionales y figura en numerosos museos. En 1967 fué elegido miembro de la Academia de Florencia. Ha realizado también una extensa labor en el campo de la pintura mural y la escultura monumental, con numerosos trabajos en España, Italia, Austria, Suiza, Bélgica, Hispanoamérica y Estados Unidos.

En Madrid pueden destacarse sus pinturas murales en el Teatro Real, La Sala Fénix y la Fundación March, así como el monumento al Descubrimiento de América y el relieve, de 24 metros de altura, en la calle Valenzuela. En 1983 ganó, en colaboración con los arquitectos Beltrán y Casanueva, el primer premio en el concurso internacional para el monumento al presidente Maciá, en



Fragmento. Pintura Mural. Teatro Real. Madrid. 12x8 metros. 1967.



Escultura monumental.
Autopista "Y" Asturiana.1977.

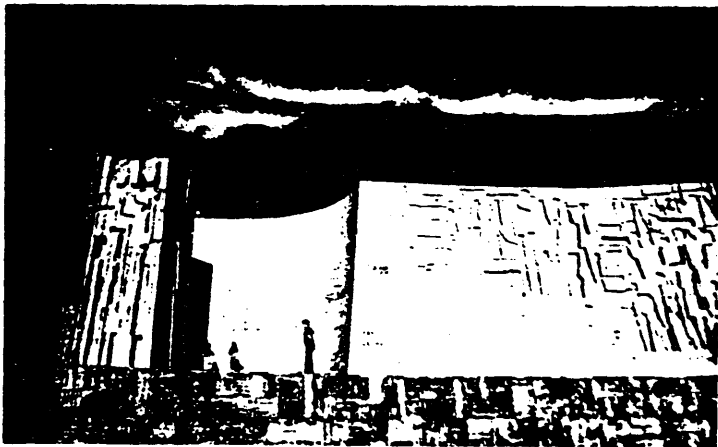
la Plaza de Cataluña de Barcelona"¹.

Es uno de los principales realizadores de obras de grandes di-



"Laocoonte ". Pintura mural. 5x12 metros."Fundación Juan March". Madrid 1976.

monstraciones monolíticas. Modela formas esculturales en las que practica la incisión que luego emplea en las distintas facetas de las mismas y que puede ser llamado bajo-relieve; ahí tenemos un ejemplo concreto, en la obra del Descubrimiento, realizada en 1977, en la que existe un planteamiento nuevo. Se trata de una re modelación urbanística en la que se ha tenido en cuenta la esencia del arte, y se han conjugado formas dol-



Fragmento. Monumento al Descubrimiento de América. Madrid. 1977.

ménicas como si de piedras preciosas se tratara; sus facetas parecen haber sido talladas por un lapidario gigante. Las facetas son aprovechadas para realizar bajo-relieves en los que despliega su imaginación y donde nos cuenta toda la epopeya del Descubrimiento. Esta narrativa la consigue, no solo con formas figurativas, sino también con el uso de la palabra escrita, o más bien, debemos decir tallada; todo este conjunto para nosotros, son murales en los que no existe la pintura, aunque sí las calidades del hormigón utilizado con distintos áridos, así como la coloración que se consigue con el propio colorante del árido utilizado.

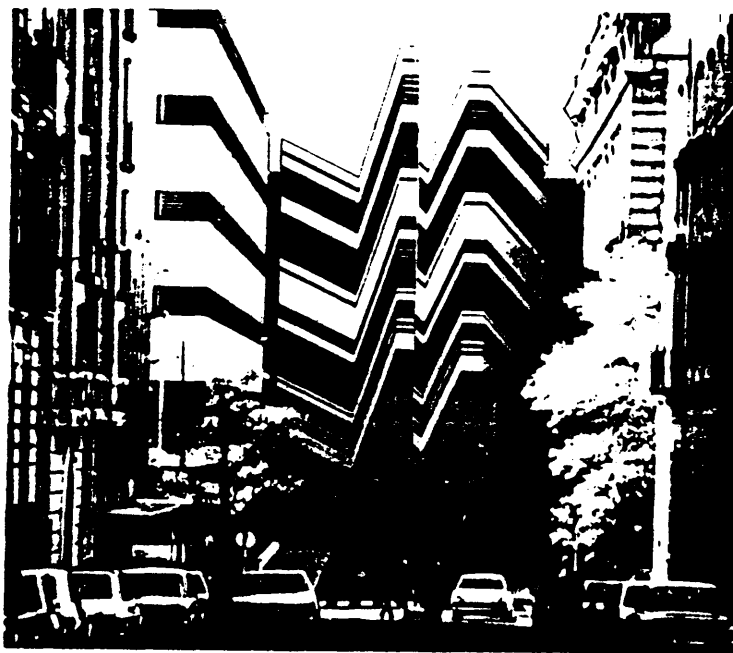
Los interiores de las estructuras monolíticas del monumento al Descubrimiento son huecas, con paredes de 40 cm. de grosor; la realización fué hecha "in situ", excepto los bajo-relieves que se realizaron en dependencias, que en su día, fueron de la Escuela de Cerámica de Madrid; allí se trabajaron estos con Porespán y escayola, que después eran trasladados al lugar donde estaba situada la obra para su integración en la misma.

El relleno de las formas se hacía manualmente con el

árido escogido, para que quedara en el lugar que lo había dispuesto el artista; una vez realizada esta operación manual, se inyectaba, a presión, el cemento. En las conversaciones mantenidas con el creador, éste hubiera preferido que toda la estructura hubiera sido maciza, pero el final logrado, da la misma impresión de consistencia que se había pretendido. El árido que se escogió era rojo y se mezcló con polvo de ladrillo, lo que le da un aspecto terroso de una gran belleza tosca. Para enriquecerlo de calidades, el artista empleó un puntero y maceta de escultor para irlo picando a mano y, también, un martillo neumático para profundizar más en la obra, como si se pretendiera sacar el alma de la misma.

El Mural-escultura de la calle Valenzuela nos presenta una estilización de formas ya conocidas por el propio artista desde épocas que se remontan a los años 50 al 60, cuando en una etapa de su pintura representaba las fachadas de las iglesias de Italia², como el Duomo de Asís, San Pietro en Tuscanella, Santa María sopra Minerva, Santa María Novella, e, incluso, algunas de las poderosas fachadas de Roma, donde la visión frontal es una constante en esta época del artista. Podemos com-

probar que grandes franjas cruzan todo el contexto del cuadro, recogiendo solamente la visión o espacio pretendido; esto mismo será también lo que le dé inspiración para su serie de banderas que desembocará en este final esquemático de bandera al viento con formas rectangulares, olvidando las curvas para conseguir lo pretendido



Mural en relieve en la calle Valenzuela de Madrid. Año 1983.



sin ellas.

El mural está realizado en tubo de acero rectangular, de distintas medidas, y en chapa galvanizada, todo él sobre una base de hormigón. Finalmente, lleva una pintura al Ducco de las utilizadas para coches.

Podríamos continuar con sus obras monumentales como son la escultura en la Autopista "Y" Asturiana en 1977³ o el mural de grandes dimensiones que pintó en Grandas de Salime, donde representa una llamarada o descarga eléctrica entre dos polos cubriendo un muro de 60 metros de longitud; es de destacar entre sus obras más peculiares realizadas en Madrid en el año 1967, la pintura mural en la Sala Fénix "La Unión y el Fénix" Madrid 1971 y como no, el mural de la "Fundación March" Madrid 1975.

1.- CATALOGO EXPOSICION

ARTISTAS POR LA PAZ - Del 18 de diciembre de 1986 al 6 de enero de 1987. Palacio de Cristal del Retiro. Madrid. Organiza: Movimiento por la Paz, El Desarme y La Libertad. Colaboran: Ministerio de Cultura (Dirección General de Cooperación Cultural) Cruz Roja Española. Comunidad de Madrid (Conserjería de Cultura y Deportes).

2.- CATALOGO

VAQUERO TURCIOS - Galería Biosca. Del 11 de enero al 2 de febrero de 1984. Página 11.

3.- CATALOGO

VAQUERO TURCIOS. Op. cit. Páginas 4, 6, 23 y 26.

CAPITULO VIII

JESUS NUÑEZ

Nace en Betanzos, La Coruña, el año 1927. Su historia artística es muy dilatada, ya que desde la iniciación de sus estudios artísticos en la Escuela de Artes Gráficas de Madrid en el año 1952, hasta la actualidad, hay un gran camino trazado, no solo de importantes realizaciones artísticas, sino también organizativas, ya que se conjugan en él las dotes de organizador, como es la creación y organización del Primer Encuentro sobre Grabado colaborando la Dirección General de Bellas Artes y la Diputación Coruñesa, celebrado en el Pazo de Mariñán en el mes de abril de 1981; y también crea los Cursos de Verano de Gráfica 85, en Betanzos (La Coruña) en el año 1985 y que al verano siguiente, por haber tomado éstos, gran auge, se hace cargo de los mismos la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y es nombrado por la misma, Director del Segundo Curso Internacio-

nal de Verano "Gráfica 86".

Siguiendo la trayectoria que comprende desde sus inicios artísticos hasta las obras de gran envergadura que realiza en la actualidad, donde podemos comprobar la gran preparación que ha tenido que ir asimilando hasta llegar a los conocimientos actuales, donde la preparación anterior la podremos comprobar en la diversidad de oficios que domina y que le hacen que sea uno de los raros artistas con grandes conocimientos y con mayor posibilidad de realización de obra, más que cualquier otro; lo mismo domina el campo del grabado calcográfico en todas sus facetas que van desde grabar la plancha hasta su estampación final y otras técnicas de estampación, como son las serigráficas, donde conoce todas las características de este método, dominando la estampación textil, en la que, también, es larga su trayectoria. El oficio de joyero y diseñador de joyas, es también conocido y utilizado a menudo por este artista.

De la obra de Jesús Núñez, comenta en la presentación que hace de él J.R. Alfaro¹, con motivo de la exposición celebrada en la Galería Antonio Machado de Madrid, durante el periodo que va desde el 8 al 28 de marzo de 1972.

"La obra de este artista, está tanto en el corazón como en el espíritu, y en el instinto como en el razonamiento. El artista ha franqueado las convenciones de la imagen para expresar su presencia emocional en la vida", a esto habría que añadir su dilatado Curriculum-vitae, desde los estudios becado en la Escuela de Bellas Artes de Berlín en el 53 y en el 54, sigue éstos en la Escuela de Bellas Artes de París, lo que hace que en él esté unificado un arte europeo. Esto lo veremos más adelante, cuando hablemos del mural realizado en Madrid.

Según leemos en la presentación de Javier Alfaya: Jesús Núñez "recuerda la imagen que tenemos de algunos artifices medievales"² y continúa "ha ido construyendo con paciencia infinita, con amor y con fervor, un universo de formas desbordante de talento y sensibilidad".

En la actitud que adopta Jesús Núñez ante su obra, es la de pasar desapercibido, sin sentirse importante, ya que los receptores somos los que tenemos que reconocer si esa obra dejada, sin engreimiento, tiene la suficiente fuerza para mantenernos observándola, cosa que nosotros, personalizando, creemos que él sabe que la atrac-

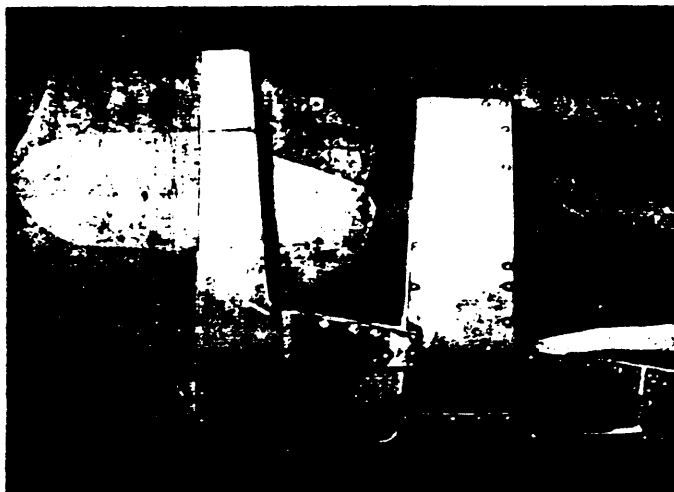
ción visual del observador está garantizada y quedará sujeta a la misma hasta indagar en ese interior de su creación.

José de Castro Arines, nos comenta las joyas, y entre los comentarios, uno de ellos es definidor de Jesús Núñez como joyero: "Un nuevo entendimiento del diseño de orfebrería, un nuevo alcance en su plasticidad, precisa la naturaleza de este cuerpo de invención, que es a la vista como un temblor del iris relampagueante de luz, en la ajustada disposición de sus arquitecturas"³.

El que más se acerca a nuestro concepto y que más nos interesa, por estar más en consonancia con la idea que nos ocupa, es el de Carlos Martínez-Barbeito, ya que escribe sobre la obra de pintura, donde se entremezclan los metales, pigmentos, etc.: "Y les pone una armadura de acero. Una coraza superpuesta al cuadro, que tanto tiene de escultura como de arquitectura. Con esa lijada, bruñida armadura, con esas duras y brillantes planchas recortadas a guisa de barrotes o grillos"⁴.

Tomando las palabras de Martínez-Barbeito, al contemplar la obra que está realizada y terminada en su estu-

dio en espera de su colocación, tenemos que quedarnos con esas palabras de "bruñida armadura de acero", que definen con toda perfección, la visión de lo que contemplamos, que aunque no está colocado, parte por parte, en sí misma, cada una es una obra que se define propiamente. Tenemos la certeza, que una vez colocado, será parada obligatoria para el viandante.



Pintura VII, donde podemos observar el comentario de Martínez-Barbeito. Obra realizada en 1977, donde se aprecian las mismas técnicas que en el mural actual.



Mural y Proyecto, en primer término, en el estudio.



Mural en espera de su ubicación final.

UBICACION FINAL DEL MURAL.-

Al contemplar colocado, en su emplazamiento final el mural, el efecto que nos ha producido, es muy grato con un gran colorido donde predominan la gama de violetas combinada con azules y destacando de éstos, los ocres y naranjas como líneas luminosas que cruzaran la ciudad. El mural se titula "La Ciudad" homenaje a Le Corbusier en su centenario. El emplazamiento es el paso elevado sobre el Paseo de La Castellana, que va de



Jesús Núñez, trabajando en el mural, en su estudio.

Joaquín Costa a Raimundo Fernández Villaverde, es en este último tramo donde está situado con una ordenación urbanística en la parte peatonal donde se encuentra una escultura sobre plataforma cuadrada con banco; en la parte donde está el mural para preservarlo de roces o golpes, está separado por un estanque con agua, que ocupa todo el largo y la distancia que puede haber, del espectador al mural, es de cua-



tro metros aproximadamente; Las dimensiones son de 15 metros de largo por 3 de altura; el material utilizado son planchas de hierro galvanizado con un grueso de un milímetro y dos décimas, remachadas y soldadas, tubos rectangulares de distintas medidas, la mayor de 12 x 4 cm. y la me-

nor de 4 x 4 cm. El peso del mural es de 1.150 kilos; la pintura utilizada es pintura al duco, TITANLAK ESMALTE LACA DE POLIURETANO, y otras marcas; los laterales del mural, están realizados con planchas de hierro sin galvanizar, oxidadas y barnizadas.

Entre las pinturas y barnices utilizados, están las siguientes marcas y denominación de los colores, según los fabricantes:

Barniz Antioxidante para Metales (Transparencia agua) Fabricante Mongay SA. Cinco Aros.

Valentine Satinado Esmalte Gliceroftalico a brocha y Valentine Pintura Plástica Satinada para Decoración - Valon. Colores Azul Cobalto, 642; Oxido Rojo, 204; Rojo Escarlata base 200; Negro 001; Oxido Amarillo, 402; Violeta, 1846.

OXI...NO Convierte el Oxido en Minio (Pavonado) Fabricante en La Coruña.

1.- GALERIA ANTONIO MACHADO. Catálogo Exposición Jesús Núñez.
Del 8 al 28 de Marzo de 1972. Presentación de J.R.
Alfaro. Artes Gráficas Luis Pérez, San Bernardo, 82
Madrid.

2.- CATALOGO MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA. Direc-
ción General del Patrimonio Artístico y Cultural.
El Universo de Jesús Núñez, por Javier Alfaya. Ca-
tálogo página 6. Salas de Exposiciones de la Direc-
ción General del Patrimonio Artístico y Cultural.
Abril 1977. Madrid.

3.- CATALOGO MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA. OP.Cit.
José de Castro Arines. Catálogo página 14.

4.- CATALOGO MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA. Op.Cit.
"En el Taller de Jesús Núñez, Pintor" por Carlos
Martínez-Barbeito. Página 22.

